

Christine Zurbach

Universidade de Évora

FAIT ET FICTION

**FIGURES DE LA DÉNÉGATION DANS LA TRILOGIE
DE *L'ÉCOLE DES FEMMES* DE MOLIERE**

Il y a dans l'oeuvre de Molière trois pièces que l'Histoire littéraire a rendues inséparables et qui constituent, du côté du dramaturge, trois étapes de la «Guerre Comique» des années 1662-64 dans la vie du théâtre parisien. La première, *L'École des Femmes*, dont Molière est l'auteur et où il joue le rôle du personnage central Arnolphe, a tenu l'affiche de décembre 62 à Pâques 63 au Théâtre du Palais Royal avec un succès que l'édition, dès février 63, atteste ainsi que la cabale que la pièce suscite et qui ne prend fin qu'au début de l'année 64. Elle consacre Molière comme un grand auteur comique, ouvrant des voies nouvelles à la comédie avec cette oeuvre en cinq actes et en vers, à la manière des textes des grands tragédiens. Mais elle provoque aussi une violente réaction de la part des «frondeurs» et des «censeurs», accusant Molière non seulement d'obscénité sur le plan moral, mais aussi d'imperfection sur le plan esthétique et littéraire: avec *La Critique de l'École des Femmes*, le dramaturge répond lui-même, dans le personnage de Dorante, défenseur de la pièce, énonçant dans cette «dissertation faite en dialogue» ce qu'il a à dire sur ces matières. Molière, qui n'a guère théorisé le genre qu'il a le plus pratiqué en tant qu'auteur, a mis dans *La Critique* l'essentiel de sa conception de la comédie, placée dorénavant à une certaine distance de l'héritage de la farce du Moyen-Âge ou de la tradition italienne et espagnole, en raison notamment du public nouveau auquel elle s'adresse. La pièce-critique est un procédé fréquent au XVIIème; sorte de post-face théâtralisée de *L'École*, ce second texte est aussi une réflexion sur l'art dramatique et, par conséquent, sur la littérature. La forme dialoguée permet, par ailleurs, de reproduire le goût de l'époque pour la polémique sur les livres et sur la valeur des écrivains comme les beaux-esprits la pratiquaient en des «ligues offensives et défensives, des guerres d'esprit et des combats de prose et de vers» (Oeuvres Complètes, vol. I, p. 662); la guerre était l'état normal du monde littéraire de l'époque, comme semble le prouver la querelle qui avait lieu simultanément entre d'Aubignac et Corneille sur la tragédie. *La Critique* fut écrite et jouée pour la ville, mais c'est le Roi lui-même qui commandera à son auteur-acteur subventionné une réponse aux attaques lancées notamment par les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne dont la jalousie et la vieille rivalité avec Molière avaient permis à un écrivain débutant du nom de

Boursault de se faire connaître en composant contre lui *Le Portrait du Peintre* où la calomnie a fini par prendre le dessus sur la polémique littéraire. La troupe était attendue à Versailles: en octobre 63, Molière met fin au débat, en se mettant lui-même en scène dans une pièce de circonstance, *L'Impromptu de Versailles*, jouée dans la Salle de la Comédie le 19 octobre. La commande de Louis XIV est explicite dans le texte: Molière fait savoir à trois reprises qu'il s'agit d'un «commandement» (o.c., p. 678) auquel il n'y a qu'à obéir.

Voilà pour l'épisode historique et littéraire, mais la parenté de ces textes ne se limite pas à des aspects purement liés à une chronologie ou à un ensemble de circonstances externes, synthétisées sous la désignation de «Guerre Comique». D'une pièce à l'autre, c'est tout un parcours thématique à l'intérieur des trois textes de fiction dramatique qui se dessine, problématisant notamment le vrai et le faux, passant de la forme «comédie» où Molière retravaille le quiproquo, à celle de la critique qui devait rétablir la vérité, terminant sur une fausse improvisation théâtrale dont la partie la plus longue est constituée par une «comédie des comédiens», théâtre dans le théâtre à la manière du baroque.

Je m'occuperai donc dans cet exposé des relations entre fait et fiction à propos du phénomène de la dénégation théâtrale telle qu'elle se présente à travers la séquence de ces trois pièces.

Au fait est rattaché un usage courant, dans le sens de «ce qui existe réellement, ce qui est du domaine du réel»; il serait aussi «ce qui a eu lieu», prenant ainsi un caractère d'évidence dans le monde des objets qui composent ce que l'on a coutume de nommer **réalité**; on l'oppose ainsi à la **fiction**: «chose feinte, dissimulation» et, aussi, «invention de l'imagination, chimère ou songe». Il faudrait retenir que ce second terme, fiction, introduit, par opposition, la notion de **vérité**, et est aussi rattaché à un procédé dénommé **convention**. Tout dictionnaire du français courant soulignera, dans le sens de l'adjectif **factif**, le rôle de l'imagination, de l'apparence et de la convention en tant que conditions nécessaires à la constitution d'objets qualifiés de cette sorte.

En littérature, dans un sens large, la fictionalité apparaît comme critère thématique essentiel, comme G. Genette le souligne dans son étude récente, *Fiction et Diction*: «Le critère thématique le plus fréquemment et légitimement invoqué depuis Aristote, la **fictionnalité**, fonctionne toujours en régime constitutif: une oeuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur, peut-être parce que l'attitude de lecture qu'elle postule (la fameuse «suspension volontaire de l'incrédulité») est une attitude esthétique, au sens kantien, de «désintéressement» relatif à l'égard du monde réel.» Dans la même étude, on trouve plus loin, à nouveau: «Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets» (p. 31), l'auteur admettant, théoriquement au moins, la possibilité d'états purs, comme celui «d'une histoire qui vous émeut quel qu'en soit le mode de représentation»; cette histoire correspondra toujours à l'une des «diverses façons qu'a le langage d'échapper et de survivre à sa

fonction pratique et de produire des textes susceptibles d'être reçus et appréciés comme des objets esthétiques» (p. 31), c'est-à-dire de retrouver la fonction créatrice du langage selon Aristote, véhicule de mimésis, de **simulation** d'actions et d'événements imaginaires, dans la fiction narrative et dramatique, plus précisément.

Narratif et dramatique sont, pour la plupart des théories des genres littéraires, regroupés dans le même ensemble sous la même désignation de «fictionnels ou mimétiques» par opposition au «lyrique», bien qu'ayant en commun avec celui-ci une rupture avec le régime ordinaire de la langue. Cette position est représentée dans les travaux de K. Hamburger, entre autres. Mais il ne sera pas inutile de spécifier comment la fiction dramatique se situe par rapport au narratif dans cette même catégorie de textes, ce qu'ils ont en commun et ce qui les distingue, car il n'est guère possible, ni efficace certainement dans le cadre d'une réflexion sur fait et fiction en littérature, d'occulter les caractéristiques de la fiction dramatique, souvent d'ailleurs évoquées par le terme de **spécificité** du texte dramatique ou de «pratique textuelle fort particulière» (A. Ubersfeld, 1977: 8).

D'une manière assez simple, on pourrait rappeler une évidence: l'art du théâtre reposerait sur la combinaison et l'opposition entre le texte, généralement écrit et composé par un ensemble de signes verbaux, et la représentation, dont le système de signes est non-verbal, chacun de ces ensembles pouvant, selon les conditions historiques et donc changeantes de la pratique théâtrale, avoir entre eux des rapports variables. Texte et représentation ont été, tour à tour, privilégiés en raison des choix esthétiques dominants d'une époque à l'autre. C'est ainsi que la distinction effective entre ces deux systèmes sémiotiques qui composent cependant, pour R. Barthes, «une véritable polyphonie informationnelle, (...) une épaisseur de signes» définissant ce qu'est pour lui la **théâtralité**, a pu s'installer et a souvent renvoyé le texte dramatique aux études littéraires classiques, ou bien même renoncé à l'étudier au nom de la pratique scénique dont il est la source, sans se soucier du statut réel de ce texte. Il a, en fait, une double existence, car s'il précède la représentation dans la plupart des cas, il en est également une partie dans l'ensemble des signes auditifs qui la composent et en est donc inséparable.

Un drame et un roman peuvent avoir, en tant que fiction, le même élément commun sur le plan thématique qui est celui de faire «référence à des personnes ou à des choses n'existant que dans l'imagination de leur auteur, puis du lecteur ou du spectateur». Le théâtre reposant sur l'articulation entre texte et représentation, ses destinataires seront donc doublement «trompés»: texte et représentation sont inventés et doivent être renvoyés au domaine de la fiction; les assertions qu'ils contiennent n'ont pas de valeur de vérité, étant prises dans un faire-semblant qui n'est lié à aucun critère de vérité ou de logique, parfaits mensonges impunis, comme les qualifie Searle cité par P. Pavis dans cette définition de la fiction théâtrale que je viens de reprendre.

La représentation propose bien une double fiction: celle du dramaturge, l'auteur de la fable, inventée au même titre que l'intrigue romanesque, et celle de l'acteur.

Mais, «au théâtre, le faire-semblant est présenté directement, non médiatisé par un narrateur» (Pavis, 1980: 176) et le public ne peut éviter d'éprouver l'impression que ce qui se produit sur la scène est «réel» au même titre que ce que son expérience de la réalité lui permet de reconnaître comme tel en-dehors de l'espace théâtral dans lequel il se trouve impliqué physiquement lors de la représentation.

Cet effet de réel a connu, au long de l'histoire du théâtre, un âge d'or si l'on se souvient de la tentative naturaliste de la fin du XIX^{ème} en France, conforme à la théorie du reflet direct du réel dans l'oeuvre d'art. À l'autre extrême, cet effet de réel peut aussi être, paradoxalement, le résultat de conventions. Celles-ci, explicitement ou non, se présentent comme des préalables et des normes qui, étant connus et acceptés de façon connivente entre les récepteurs et les émetteurs, permettent que la fiction théâtrale soit admise et que la communication soit assurée.

À l'époque de Molière, les conventions servent fondamentalement la vraisemblance, en caractérisant par certains moyens les objets à imiter en tant que représentation véridique du monde. La doctrine est exprimée surtout dans des critiques qui sont autant de réflexions sur la littérature ou de conseils de nature didactique pour les écrivains. Les deux aspects principaux orientant le travail littéraire sont ceux qui concernent les rapports de cette production artistique avec la beauté, d'une part, et, d'autre part, avec la vérité, à la lumière de la conception aristotélicienne de la Nature sur laquelle se fondent les principes dominants, comme un ensemble de préceptes capables de faire des objets du monde des objets d'art. L'imagination se voyait donc bannie, à moins de se tremper aux sources de la culture antique qui se trouvera, avec les deux grands principes de vraisemblance et de bienséance, à la tête de la doctrine classique. «La vérité est presque toujours défectueuse. Il ne naît rien au monde, qui ne s'éloigne de la perfection de son idée en naissant. Il faut chercher des originaux et des modèles dans la vraisemblance et dans les principes universels des choses, où il n'entre rien de matériel et de singulier qui les corrompe»: c'est ainsi que s'exprimait René Rapin, l'un des théoriciens de l'esthétique et du goût littéraires classiques, devant l'«insuffisance esthétique du monde réel». Et les fameuses règles se chargeront de maintenir la distinction essentielle séparant le vrai et le vraisemblable.

Dans le théâtre classique européen, l'univers représenté est donc plus la représentation d'un univers par déformation que dans un rapport direct et mimétique, et, c'est avec ces procédés ou ces conventions que s'est installé le principe de l'illusion classique par laquelle la vérité théâtrale, à laquelle le spectateur fait semblant de croire, signale clairement le théâtre comme un univers de paroles et d'actions, allant contre les faits qui lui donnent son être concret. La comédie classique, par exemple, comme *L'École des Femmes*, est un exemple de cette forme que l'on dit fermée, constituée de caractéristiques esthétiques particulières au genre et à la vision dramaturgique de l'époque: la scénographie à l'italienne du trompe-l'oeil, la fable dont la logique dans l'attente du dénouement est un trait essentiel, ou bien la psychologie naturaliste du personnage, favorisant — et orientant le plus souvent — l'identification

du spectateur, ou, enfin, celle qui se rapporte à l'action représentée avec le monde qui l'environne...

Il y a néanmoins une distinction qu'il nous reste à faire: celle entre réalité théâtrale et réalité représentée, sur laquelle se greffe la dénégation. Le terme apparaît dans les études théâtrales, après sa reprise par O. Mannoni dans *Clefs pour l'imaginaire* en 1969 des travaux de Freud sur la problématique de la croyance et du désaveu ou «Verleugnung».

Effet de réel et convention sont des moyens visant la représentation par imitation ou simulation du réel, quel que soit le sens que l'on attribue à ce terme; modélisé ou non, le réel est en fait le monde «non-scénique» qui trouve sur la scène une figuration, construite à partir des éléments du texte, de façon symbolique ou réaliste, — cette figuration constituant un autre réel, autonome et concret, que les sémioticiens du théâtre désignent par l'expression «réalité théâtrale», par opposition à «réalité représentée» et qui est perçue dans l'espace physique de la scène, dans les objets, les comédiens et, enfin, le discours énoncé. C'est sur ce réel que reposent l'illusion scénique et le jugement par lequel le spectateur établit la séparation entre ce qui est réel sans être vrai, c'est-à-dire l'univers de ce qui est montré, sur la scène du théâtre, et ce qui est vrai en tant que réel identifié à son vécu hors du théâtre, mais dont la scène ne donne qu'une image. Et, selon A. Ubersfeld, ce qui est dénié par le spectateur est, en fait, le caractère iconique des signes scéniques, à partir du pré-supposé suivant: sur scène, ce qui est dit et montré, est vrai et, a fortiori, ne l'est pas ailleurs. Il y a la même affirmation dans la remarque de G. Genette (o. c., p. 42 sqq.) lorsqu'il sépare la fiction dramatique de son champ d'étude sur les actes de fiction à cause de son mode particulier de présentation, constitué «exhaustivement en discours tenus par des personnages fictifs — discours dont la fictionalité est en quelque sorte tacitement posée par le contexte de la représentation scénique» où tout se passe «dans un univers de fiction parfaitement séparé du monde réel où vivent les spectateurs». La citation mérite d'être continuée: «À la fictionalité près de leur contexte, les actes de langage des personnages de fiction, dramatique ou narrative, sont des actes authentiques, entièrement pourvus de leurs caractères locutoires, de leur «point» et de leur force illocutoires, et de leurs éventuels effets perlocutoires, visés ou non. Ce qui fait problème, et dont le statut reste à définir s'il se peut, ce sont les actes de langage constitutifs de ce contexte, c'est-à-dire le discours narratif lui-même: celui de l'auteur».

C'est ce qui m'a semblé constituer l'intérêt de la trilogie. Le corpus offre trois textes ayant en commun leur fictionalité et leur littéarité, qui sont attestées par le simple fait qu'elles appartiennent à l'ensemble de la production écrite du dramaturge, jouée depuis le XVII^{ème} siècle, au même titre que l'oeuvre de Racine ou de Corneille: l'Histoire elle-même les a canonisées de façon identique. Néanmoins, elles divergent entre elles en tant qu'«oeuvre d'imagination» et d'imitation si l'on considère leur aspect thématique, d'une part, et le jeu construit autour de l'énonciation par les personnages par rapport à la figure du scripteur, d'autre part, ceci impliquant

de la part du spectateur et du côté de la réception des textes quelques questions quant aux thèmes du «vrai» et du «fictif».

Dans l'ordre, *L'École des Femmes* est la première et se présente comme une fiction dramatique canonique, construite sur le modèle de l'époque: l'auteur Molière se distingue de son personnage et l'action dramatique est imaginaire. Cependant, on sait qu'«un texte littéraire n'est jamais pure fiction ou pure représentation, mais tient des deux de façon complexe». Cette affirmation de Benjamin Hrushovski dans son article «Présentation et représentation dans la fiction littéraire» (in *Littérature*, n° 57, 1985) nous ramène aux mécanismes décrits antérieurement où, par analogie, se retrouvent les champs de référence interne et externe qu'il distingue, c'est-à-dire, le domaine de signification qui est présenté dans le texte et qui trouve son référent sur la scène, et le domaine des référents observables dans la réalité du monde, réel dans l'espace et dans le temps.

Cette comédie réutilise l'univers thématique fictionnel dominant de la comédie, basé jusque-là sur une intrigue amoureuse typique, à partir de la fameuse relation triangulaire, posée ici entre Arnolphe, le barbon trompé, Horace, l'amoureux triomphant, et Agnès, commun objet de leur désir. L'ignorante Agnès tient au long de la pièce des propos dont la sincérité absolue repose sur l'ignorance du mensonge et de la feinte, révélant une transparence qui pourrait être la marque de la plus parfaite fausseté. Comment ne pas soupçonner qu'une telle absence de feinte ne puisse être une feinte elle-même: Agnès ou la fausse ingénue? À ses côtés, Arnolphe feint de ne pas être le rival pour prendre la place du confident, tandis qu'Horace ne cesse de lui révéler la vérité de ses actions qui sont autant de tromperies pour déjouer la vigilance de Monsieur de la Souche.

Mais l'on s'aperçoit que l'auteur échappe à son modèle, celui-ci n'étant plus suffisant pour la réalité sociale, culturelle et idéologique des années du triomphe du mécénat artistique par la Royauté qui a consacré un nouveau public, plus exigeant quant au réalisme de la fable. C'est ainsi que Molière innove dans une réflexion sur les liens entre fiction et réalité où, sur le plan formel, la dramaturgie révèle une analyse de la réalité influant sur la construction de la fiction et où, d'autre part, la forme utilisée éclaire et influe sur la connaissance de la réalité: l'intrigue repose sur un héros dont l'existence porte les contradictions de son époque et de son milieu. Présenté en pleine crise, le cadre des unités permettant de styliser ou modéliser son réel, Arnolphe est confronté, dans sa motivation individuelle, avec les processus sociaux qui structurent la pièce. Il est un exemplaire remarquable du type inventé par Molière, celui du bourgeois aspirant à la noblesse, thème social par excellence au XVII^e siècle. Ayant pris le nom de Monsieur de la Souche, tout en gardant, malgré lui, celui d'Arnolphe, il est pourvu d'une double identité sur laquelle se construira le quiproquo, fatal à ses projets amoureux. D'ailleurs, cette autre classe, le «monde», en tant qu'objet de ses désirs, n'est pour lui, qu'une fiction. En effet, ce quadragénaire a pour principale occupation la médisance: prétendant dénoncer les «vices du temps» au nom d'une morale rigoureuse, il ne s'aperçoit pas qu'il révèle ainsi sa totale

inadaptation et son complet «déclassement». Les immoralités de toute espèce qu'il condamne sont les jeux nécessaires, les calculs stratégiques que l'accès au pouvoir et sa conservation, apparentés à un statut social, imposent et la complaisance des maris n'est peut-être qu'un leurre. *Le Misanthrope* le dira plus tard et avec plus de force devant le microcosme de la Cour et de Versailles. La particule lui coûtera bien plus cher que ce qu'il imaginait, d'autant plus qu'elle synthétise la source même des rires du spectateur, reconnaissant dans ce trait un signe de la mutation sociale du hors-scène, de la réalité. Sous les regards et sous la plume de l'artiste-royal, ce type comique surgit devant la salle où sont assis de nombreux exemplaires originaux, côte à côte avec l'aristocrate raffiné, pour qui les déboires nés d'un mauvais usage d'une particule sont les bienvenus, et avec les beaux-esprits qui se chargeront de dévier leurs critiques contre le mauvais goût et l'indécence de certaines réalités évoquées par la fiction, jugée pour cette raison comme mauvaise. Le désaveu était le risque à courir.

L'École des Femmes n'est donc pas uniquement une comédie traditionnelle et pose la question de sa réception: Arnolphe est trop susceptible d'être une figuration, fictive mais clairement référée à un réel dans le monde, pour que le «vrai» sur scène, aussi bien le personnage inventé que toute la fiction, ne se transforme pas en fait, doublant son existence littéraire d'une existence factuelle que la pièce suivante traitera à son tour en tant que matière thématique d'un dialogue fictionnel. Il s'agit de la première réponse de Molière à ses détracteurs, *La Critique de l'École des Femmes*.

Une dernière remarque encore à propos du trio auteur-acteur-personnage ou Molière-Arnolphe. À travers son personnage rendant compte d'un nouveau réel socio-historique et, par contraste, d'une autre mentalité à travers Horace et Agnès triomphants, d'ailleurs légitimés dans leur passion par leur identité sur le plan social, le dramaturge devra aussi assumer publiquement, en tant qu'auteur et acteur, le ridicule du personnage Arnolphe: en effet, non distancié de son personnage en ce qui concerne le thème du mariage, il sera confondu avec le vieil amant trahi par une très jeune fille, venant lui-même d'épouser la fille de Madeleine Béjart, bien qu'ayant vingt ans de plus qu'elle. Un jeu de miroir fera de Molière-Arnolphe une image indécidable où le réel scénique de la fiction est interprété à partir d'un réel extérieur, mais qui devient la source autobiographique supposée de ce qui est donné à voir. Ce sera le point d'ancrage de la partie basse de la querelle. Pour le spectateur, auteur, acteur et personnage sont ainsi la même construction, imputable à son activité imaginaire, transposée vers une lecture interprétative du réel. Arnolphe ne pouvant sortir du champ théâtral, de référence interne, c'est Molière qui sera obligé de se donner un autre être de fiction, Dorante, avec lequel il s'occupera de décrire l'ailleurs d'où provient la pratique théâtrale, dans une véritable présentation didactique des procédés de construction des univers fictifs, des mondes possibles: c'est *La Critique de l'École des Femmes*.

C'est probablement là la signification la plus riche de cette comédie, qui utilise le mode de la conversation afin d'exposer publiquement les tenants et les aboutis-

sants de l'affaire, puisque c'est bien de cela qu'il s'agit: si la parole au théâtre, comme le rappelle A. Ubersfeld, ne peut avoir valeur de vérité et ne peut être performative, — mais comment expliquer alors la polémique suscitée? — Molière devra convaincre par un discours sur le discours et chercher à définir les conditions dans lesquelles il est possible, peut-être, de convaincre ou de persuader. Dorante explique ainsi que la difficulté de la comédie réside, à présent, pour la comédie nouvelle, à peindre d'après nature les hommes avec leurs défauts et leurs ridicules, et de plaire, la règle de toutes les règles: dans *L'École des Femmes*, ce qui réjouit le plus le spectateur est une «confiance perpétuelle» entre les deux personnages masculins dont le résultat est la «confusion» d'Arnolphe et que le spectateur a le plaisir de suivre; se trouvant en possession de tout ce qui est dit ou montré sur scène, ce dernier est complice du mécanisme de la comédie: un double jeu reposant sur la conscience que ce qui est perçu par chacun des personnages n'est qu'une image de la réalité, partielle et orientée; cet effet de théâtre rappelle constamment au public sa condition et révèle le caractère ludique et artificiel, **fictionnel**, de ce qui est montré.

Voilà pour l'exposé des idées et le contenu thématique de *La Critique*, mais il faut aussi en considérer un autre; en effet, ce sont les opinions véritables de Molière que tous les énoncés fictifs de Dorante représentent comme celles d'un défenseur du dramaturge. Celui-ci a contre lui un poète, Lysidas, et surtout le Marquis dont on pense que le rôle était tenu par Molière et qui imite les critiques touchant aux questions de la réception de l'oeuvre et non pas, comme Lysidas, à celles de la littérature. Obstiné et incapable d'argumenter contre la pièce, il se réfugie dans les commentaires négatifs concernant l'opposition entre le goût du parterre et celui des honnêtes gens. Un second thème surgit ainsi, d'une profonde actualité, puisqu'il s'agit de l'espace réel — du monde du théâtre parisien — dans lequel la survie est associée au bon accueil du public, seul procédé menant à la protection royale. À nouveau, pour ce texte, joué sur le même champ de bataille que la précédente — la salle du Palais Royal à Paris —, la frontière entre fiction et réel est ambiguë: à qui s'adresse la globalité du texte? non pas à une idée abstraite ou fictive de spectateur, mais à celui qui est impliqué dans la relation théâtrale prenant place dans cette énonciation, devenant objet du discours tenu sur la scène ainsi que destinataire d'un discours de vérité.

C'est cette dernière stratégie, celle du dévoilement des procédés de la fiction que Molière choisira en dernier lieu, avec la formule du «théâtre dans le théâtre», où ce n'est plus un débat langagier qui pose les termes du rapport entre fiction et fait, mais l'abolition de la distinction entre réalité théâtrale et réalité représentée: l'effet de réel est un effet de théâtre. Genette parle de métalepse pour désigner le procédé par lequel on raconte en changeant de niveau, en transgressant les limites de la narration ou de la représentation elle-même, «frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte» (1972: 245). Ici, nul doute que l'extradiégétique est déjà devenu diégétique; la querelle se poursuivant dans une série de productions dramatiques, jouées, lues ou publiées, la réponse ultime de Molière est en fait la plus simple. Il choisit le rôle dans lequel il est placé, pour des

raisons de prestige personnel et de volonté politique, par le pouvoir lui-même: celui de l'artiste protégé par la Cour et du dramaturge officiel; le lieu du discours se déplace et on quitte la ville pour Versailles où l'auteur est sommé de prendre la parole en tant que tel, dans une totale adhésion à son dire dont il assume la véracité. Et si le personnage, l'acteur et l'auteur sont une seule et même chose, on ne peut éviter de voir dans cette répétition feinte, une fiction se fictionalisant ou «autofiction» (Genette, 1990: 85), finissant par affirmer dans le discours de la fiction le seul moyen qui puisse rendre compte du réel, celui de l'illusion et du faire-semblant, du mensonge consenti.

Une question semble toutefois inévitable: la représentation véridique du monde ne pourra-t-elle se faire que par la feinte et l'usage des conventions, c'est-à-dire, en dernière instance, par la littérature? Louis XIV, le grand mécène, ne pouvait rêver une défense plus adéquate de son prestige personnel, indirectement atteint dans la querelle; Molière affirme ses choix et ses projets de «feinteur» en montrant comment il joue, en renforçant donc la **réalité fictive** du spectacle en une sorte de surcommunication, devant finalement convaincre. Dans cette affirmation ultime, Molière s'avance sans masque, mais il reste une interrogation; son théâtre est-il encore le sien ou est-il définitivement celui de son protecteur, du Roi? La tentative — audacieuse — du *Tartuffe*, peu après, confirmera l'importance d'un travail à réaliser entre la scène et le monde; ce dernier se découvrant à travers le miroir de la fiction, sans mensonge ou grâce au «Mentir-vrai», ils deviendront, provisoirement, tous les deux inacceptables. Ce sera cette fois-ci la «Querelle de *Tartuffe*» qui donne, par le silence qu'elle a imposé à Molière, la dimension factuelle de ce fait de fiction. Il est en effet bien difficile de faire rire les honnêtes gens...

Bibliographie

- Bray, René, *Molière homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1963.
 Collinet, Jean-Pierre, *Lectures de Molière*, Paris, Armand Colin, 1974.
 Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
 Hrushovski, Benjamin, «Présentation et représentation dans la fiction littéraire», in *Littérature*, n° 57, 1985, pp. 6-16.
 Manonni, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969.
 Molière, *Oeuvres Complètes* (vol.1), Paris, Gallimard, 1971.
 Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988. «Convention et représentation», in *Littérature*, n° 57, 1985, pp. 31-47.
 Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980.
 Scherer, Colette et Jacques, «Le Métier d'auteur dramatique», in *Le Théâtre en France*, sous la direction de J. de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1988.

Théâtre dans le Théâtre: Revue des Sciences Humaines, n° 145, 1972.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1977.

«Notes sur la dénégation théâtrale», in *La Relation théâtrale*, textes réunis par Régis Durand, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980.

Zuber, Roger et Cuenin, Micheline, *Littérature Française* (vol.4), Paris, Arthaud, 1984.