


4-21-2009

# Les Pères Lourds dans la Comédie Classique Française

Christine A. Lietz  
*Trinity University*

Follow this and additional works at: [http://digitalcommons.trinity.edu/ml\\_l\\_honors](http://digitalcommons.trinity.edu/ml_l_honors)

 Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#), and the [Modern Languages Commons](#)

---

## Recommended Citation

Lietz, Christine A., "Les Pères Lourds dans la Comédie Classique Française" (2009). *Modern Languages & Literatures Honors Theses*. 1. [http://digitalcommons.trinity.edu/ml\\_l\\_honors/1](http://digitalcommons.trinity.edu/ml_l_honors/1)

This Thesis open access is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures Department at Digital Commons @ Trinity. It has been accepted for inclusion in Modern Languages & Literatures Honors Theses by an authorized administrator of Digital Commons @ Trinity. For more information, please contact [jcostanz@trinity.edu](mailto:jcostanz@trinity.edu).

# **Les Pères Lourds dans la Comédie Classique Française**

(Christine A. Lietz)

A departmental senior thesis submitted to the Department of French (Modern Languages & Literatures) at Trinity University in partial fulfillment of the requirements for graduation with departmental honors.

April 21, 2009

---

Thesis Advisor (Dr. Nina Ekstein)

---

Department Chair (Dr. Stephen Field)

---

Associate Vice President  
for  
Academic Affairs, Curriculum, and Student Issues

(Dr. Sheryl Tynes)

Student Copyright Declaration: the author has selected the following copyright provision (select only one):

[ ] This thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs License, which allows some noncommercial copying and distribution of the thesis, given proper attribution. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/> or send a letter to Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

## **Table des matières**

1) Introduction	1
2) Les Pères Lourds	2
3) Le Pouvoir	6
4) L'Obsession	17
5) Le Conflit	27
6) L'Amour	33
7) Conclusion	38
8) Bibliographie	43

## Introduction

Quand on considère la comédie classique on voit tout de suite que dans chaque comédie il s'agit de jeunes amants. Donc les amants et l'intrigue d'amour où leur amour est contrecarré, et puis finissent avec un (ou plusieurs !) mariages, c'est un motif très familier et au premier coup d'œil, peut même sembler être tout ce qu'il y a dans une telle comédie. Mais un regard si superficiel ne donne pas l'image complète de ces pièces. Si on les regarde de plus près, on voit qu'il y a un autre côté de l'intrigue d'amour : l'obstacle qui se pose contre l'amour des jeunes. Une pièce serait très mauvaise si elle représentait simplement l'histoire de l'amour de deux jeunes sans rien d'autre. Ainsi il y a toujours quelque obstacle qui met en doute la fin heureuse de la comédie jusqu'à un certain point, et qui donc compose un aspect très important de l'intrigue de la pièce. Dans cette thèse, je veux montrer qu'il y a un motif ou un certain type qui revient très souvent dans le rôle de l'obstacle : ce sont les pères lourds, qui font des obstacles par contrarier les vœux de leurs enfants et par bloquer l'histoire d'amour dans la pièce.

Comme ce motif du père lourd revient continuellement dans les comédies du dix-septième siècle, on doit supposer que l'ajout d'un père à une pièce apporte quelque chose de très important. Étant donné le fait qu'ils jouent le rôle d'obstacle dans l'intrigue des pièces, par créer les personnages des pères dans ses pièces, Molière et les autres auteurs classiques soulevaient avec les pères beaucoup de questions importantes au sujet de la famille et du pouvoir. Ces matières comprennent le conflit entre les générations, l'hypocrisie, des problèmes d'argent, le prestige, l'amour, et le rang social. Donc on peut remarquer que le thème de la paternité fait référence à des problèmes familiaux pour tous les spectateurs, à cette époque et aussi à la nôtre.

En outre, il faut noter qu'en dehors de l'universalité de la paternité pour le public de la pièce, la plupart des comédies classiques présentent un père, et donc les pères sont quasi

universels au théâtre aussi. Par contre, les mères sont plutôt rares. Peut-être est-ce parce que les pères sont mieux faits pour être les sources de conflit avec leurs enfants, comme il y a toujours chez les pères la question d'identité paternelle (avant des tests ADN) – qui est le vrai père de ces enfants ? À la différence des pères, les mères savent toujours que leurs enfants sont les leurs. Evidemment la question de paternité est liée à celle de l'héritage et du pouvoir. Ainsi on peut dire que les pères sont prédisposés à créer des obstacles en ce qui concerne les questions de mariage et d'héritage.

Si on revient à la question de comment les pères agissent dans les pièces, il faut remarquer que les personnages des pères dans les comédies classiques contrôlent ou essaient de contrôler une grande partie de l'action de la pièce. Mais pourquoi est-ce que les pères ont de si grands rôles ? À mon avis, quand il s'agit de pères lourds (ou de pères autoritaires), ce sont de dangereux possesseurs d'un grand pouvoir qui les rend des vraies menaces pour leurs enfants et de leur bonheur éventuel en couple. Mais quand les enfants échappent aux efforts de leurs pères de les contraindre, la pièce est rendue beaucoup plus amusante par ce combat, cette opposition. Ainsi les pères (situés dans le cercle plus grand de la famille) jouent un rôle essentiel au comique dans les comédies classiques.

### **Les Pères Lourds**

Dans toutes les œuvres que j'ai lues de Molière, il n'y a pas de famille sans père. Si on consulte le Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVIIème siècle, on trouve que cette règle reste valable dans environ les trois quarts des autres comédies du dix-septième siècle. Les pères de famille sont les maîtres, ou au moins les propriétaires, de la maison, ils ont des femmes et des enfants, et dans l'ensemble, ils sont riches. Mais étant donné ces caractéristiques des pères en général, il y a un certain groupe de pères dans une gamme relativement large des pièces importantes qui peuvent être qualifiés comme un archétype

spécifique des pères. Ce sont les pères lourds, tels qu'Orgon dans Tartuffe, M. Jourdain du Bourgeois Gentilhomme, et même Argan du Malade Imaginaire. Pour caractériser d'une manière générale ces « pères lourds », on peut dire qu'ils ont littéralement la main lourde – ils dominent leurs familles et surtout leurs enfants en les gouvernant rigoureusement.

Premièrement, il faut dire que le terme « père lourd » vient d'une œuvre de critique littéraire de Harold Knutson, qui en anglais a appelé ces pères « the heavy fathers ». Bref : selon Knutson les personnages des pères fonctionneraient en tant qu'encombrements pour leurs enfants, notamment dans la structure du blondin contre le barbon. Une autre caractéristique de ces pères, c'est qu'ils seront toujours vaincus au dénouement, surtout par le jeune homme qui berne le père (Knutson 24). Il a identifié trois types de tels pères ; d'abord il y a le père symbolique. Ici, l'autorité du père est attribuée, pas biologique, et il fonctionne comme le gardien ou le tuteur de ses faux enfants, mais réellement il a des intentions différentes pour ces jeunes personnes (Knutson 64). Arnolphe, de L'Ecole des Femmes, est peut-être le meilleur représentant de ce modèle. Il s'est chargé de s'occuper d'Agnès, une jeune fille, mais Arnolphe veut l'épouser, et à cause de ses actions, à la fin de la pièce, Arnolphe sera humilié et forcé de quitter la scène.

Le deuxième type de père lourd est ce que j'appelle le père victime. Le père est la marionnette d'un autre personnage qui le contrôle et donc le père exécute les vœux de cette personne. Ainsi le rôle du père est divisé en deux : le vrai père et celui qui le contrôle, comme dans Tartuffe. Pour avoir une fin heureuse à la pièce (nécessaire dans la comédie !), il faut que l'usurpateur soit exilé, ou expulsé. Après cela, le vrai père n'est plus un père lourd. On sait qu'Orgon va être bon père non seulement à cause de ses actions après l'expulsion de Tartuffe, mais aussi parce qu'Elmire est très gentille, très bonne comme belle-mère, et on est en droit de croire qu'elle avait de bonnes raisons d'épouser Orgon. Donc on peut supposer que c'est un

homme qui a quelque chose d'aimable dans son caractère. De plus, avant qu'il ait rencontré Tartuffe, il a dit que Marianne peut épouser Valère, l'homme qu'elle aime. Par conséquent on sait qu'Orgon est capable de devenir bon père, et il peut reprendre son rôle comme bon chef de famille. Quand Tartuffe est arrêté, celui-ci peut être blâmé, et la culpabilité des actions du père n'est plus totalement sur son propre chef ; elle est partagée par ce bouc émissaire (Knutson 64). Cette découverte du vrai encombrement (le bouc émissaire) donne la possibilité pour la réforme d'Orgon qui a contrôlé sa famille strictement sous l'influence astucieuse de Tartuffe jusqu'à ce point.

Enfin, le dernier type de ces pères, ce sont de vrais pères lourds. Ici, le père est dominé par sa propre obsession, qui le pousse à prendre des décisions égoïstes en ce qui concerne ses enfants et sa famille. Ce sont de vrais tyrans, qui ne considèrent pas les vœux de leurs enfants (Knutson 64). Voilà les pères tels qu'Harpagon de L'Avare, qui place son argent et son bonheur avant toute autre chose. Il essaie de contrarier les désirs de sa fille et de son fils à chaque détour pour qu'il puisse être seul avec sa fortune et avec la jeune femme qu'il veut. Heureusement, les enfants gagnent toujours ces batailles, même si le père ne le comprend pas. D'autres pères semblables sont Argan, du Malade Imaginaire, M. Jourdain, du Bourgeois Gentilhomme, et même Pridamant et Géronte de L'Illusion Comique. Dans les conversations de Pridamant et le magicien, on apprend que le comportement très strict de Pridamant a poussé son fils Clindor à quitter son père, tandis que Géronte se pose comme grand obstacle au mariage de Clindor et Isabelle.

Il faut noter aussi que presque tous ces pères lourds de la comédie classique sont des bourgeois. De toutes les œuvres que j'ai lues, seule La Bague de l'Oubli contient un père noble : le duc Alexandre, qui n'est pas un père très lourd. Il veut que sa fille épouse un homme qu'elle n'aime pas, c'est vrai, mais il ne va pas si loin que les autres pères – à la fin de la pièce il

permet à sa fille d'épouser le roi. Il me semble que le vrai père de cette pièce-ci, c'est le roi ; bien qu'il n'ait pas d'enfants, il joue le rôle de père à sa sœur, Léonor, pour ce que concerne son mariage. En partie, c'est un vrai père lourd, comme il veut que Léonor épouse un prince au lieu de Léandre, son amant. Mais c'est aussi le père victime, le deuxième type de Knutson : victime de la bague de l'oubli. Comme roi, il est père de son pays (ici la Sicile), et sous l'influence de la bague magique il prend beaucoup de mauvaises décisions en ce qui concerne ses domestiques, son amante, et même les nobles de sa cour. Mais quand le roi se rend compte du charme de la bague, il la jette et il exile Léandre et Léonor de son royaume. Ainsi les gens qui ont essayé de contrôler le roi et son rôle de père sont expulsés et le roi redevient bon père de son pays. Il faut dire qu'il devient aussi bon père pour sa sœur, comme il lui permet d'épouser Léandre au lieu de la tuer pour son rôle dans le complot contre son trône.

On voit la même tendance d'avoir des pères nobles qui sont des pères lourds dans les tragi-comédies et les tragédies. Don Diegue et le comte de Gormas, les pères de Rodrigue et Chimène du Cid de Corneille, en sont de très bons exemples de cela. Ici on trouve des pères lourds qui ne veulent pas transiger dans leurs querelles personnelles pour le bonheur de leurs enfants. En outre, ce sont eux qui choisissent l'époux de leurs enfants. Donc on voit bien dans les exemples de La Bague de l'Oubli et du Cid que les pères lourds ne sont pas exclusifs à la comédie, mais qu'ils se trouvent aussi dans la tragicomédie et même dans les tragédies.

En fait, si on regarde la fonction générale des pères lourds dans une pièce, on voit qu'ils créent la crise ou le grand problème de l'intrigue, ils sont la cause de beaucoup des difficultés dans la pièce, mais ils sont aussi liés étroitement à la résolution des pièces. Pour bien résoudre une comédie, il faut toujours un mariage, et pour le mariage, il faut supprimer la menace du père. Cela peut se réaliser de plusieurs façons, mais on peut remarquer que les pères ne sont jamais expulsés de la famille. Seules les figures du père d'une autorité prise qui créent des



problèmes pour la vraie famille, tels qu'Arnolphe ou Tartuffe, sont exclues. Il me semble donc que pour avoir une fin heureuse, il faut un mariage, c'est vrai, mais il faut aussi que la famille reste intacte, et pour cela, il faut le père. Si la famille ne peut pas exister sans le père, est-ce que les pères, même les pères lourds, sont des symboles de la famille ? Je répondrais que oui. En outre, étant donné cette position du père comme symbole de la famille, et aussi le personnage du père lourd comme cause de beaucoup des problèmes de la pièce, on peut voir le père lourd comme représentatif d'une veine antifamiliale dans les œuvres qui présentent de tels pères (Hong 329). Si le père est si défectueux, et il est symbolique de la famille, il s'ensuit que l'institution de la famille est viciée à la base. Donc on peut considérer que le père lourd sert comme une sorte de critique sociale aussi.

Après avoir considéré toutes ces caractéristiques des pères lourds, il faut noter qu'ils réalisent leurs buts et contrôlent l'action de la pièce grâce à leur rôle de père, mais aussi grâce aux avantages que ce rôle apporte à leurs personnages. Ils sont plus âgés, plus riches, et plus savants que leurs enfants. Tout cela leur donne d'importants avantages qu'ils utilisent au cours de la pièce. Tous ces avantages constituent une caractéristique très importante pour ces pères : leur pouvoir, que je vais discuter dans la partie suivante.

### **Le Pouvoir**

Quand on pense au rôle du père dans la vie du dix-septième siècle (et même aujourd'hui), on doit reconnaître que le pouvoir lui appartient. C'est-à-dire que le pouvoir est quelque chose qui vient naturellement avec l'état d'être un père, qu'ils sont chefs-de-famille et donc très puissants. Si on examine la pièce Le Malade Imaginaire de Molière, on trouve qu'Argan, le père, possède ce pouvoir naturel, mais qu'il est quand même dans une situation très intéressante en ce qui concerne la maîtrise de sa maison. On voit tout au début de la pièce que le pouvoir du père est fracturé par des usurpateurs – Toinette, Béralde, Béline, Angélique,

et même les médecins et les apothicaires qu'Argan aime tellement. Ces usurpateurs sont divisés en deux catégories : ceux qui veulent vraiment prendre les biens d'Argan, et ceux qui veulent seulement utiliser le pouvoir d'Argan pour profiter à sa famille, et surtout sa fille Angélique. Tous veulent se servir du pouvoir pour leurs propres fins. La différence entre ces usurpateurs, c'est à quel point les spectateurs ont de la sympathie pour eux. Nous en avons ici pour Angélique, Toinette, et Béralde. En outre, quand on compare Argan aux usurpateurs, on peut voir comment son pouvoir est bien réduit, notamment quand on regard la parole curieuse et sans force d'Argan à côté de la parole prolix et dominante des usurpateurs.

Il est évident dès qu'on lit le titre de cette pièce qu'il s'agit d'un homme qui est obsédé par la médecine. Un « malade imaginaire » ou un hypocondriaque est sans doute un homme qui s'occupe trop de sa santé et des médicaments qu'il va prendre pour maintenir cette santé, au point d'oublier toute autre chose. C'est ainsi que la médecine, avec les médecins tels que Purgon et Diafoirus, devient l'usurpateur de son pouvoir. On ne sait pas exactement comment Argan a développé cette monomanie au sujet de la médecine, mais on peut deviner que ses médecins l'ont encouragée à cause de l'argent qu'ils pouvaient en tirer. Dans la première scène de la pièce, on voit Argan seul, en train de compter ses factures pour des lavements, des clystères, etc. Donc on perçoit bien combien les médecins et les apothicaires profitent d'Argan (même s'il ne paye pas tout ce qu'ils demandent). Ils ont trouvé une bonne vache à lait et ils veulent en prendre tout ce qu'ils peuvent.

En outre, ce sont ces deux hommes (M. Purgon et M. Fleurant) qui ont conclu avec Argan le mariage entre Thomas Diafoirus et Angélique.<sup>1</sup> Il me semble que les hommes qui prennent soin de la santé d'Argan connaissent bien sa situation financière, et qu'ils veulent donc obtenir la dot d'Angélique pour le jeune homme, et de plus, assurer leurs positions comme des

---

<sup>1</sup> Acte 1, Scène 5

médecins d'Argan dans le futur. Quand même, on doit noter que cette situation est mutuellement avantageuse : Thomas Diafoirus est l'héritier du riche Purgon. À ce point, Argan se croit dépendre d'eux tellement qu'il veut bien avoir le jeune Diafoirus comme gendre ; en fait, il le trouve nécessaire pour sa santé. Le droit de choisir un mari pour la fille reste seulement avec le père de la maison, mais ici les médecins ont rendu Argan si obsédé de la médecine qu'ils l'influencent beaucoup et le père fait un mauvais choix. Quand la famille rencontre Thomas Diafoirus pour la première fois, il est évident que ce n'est pas un bon choix – il fait des compliments mémorisés à Argan et à Angélique, mais il ne peut même pas se rappeler de tous les mots !<sup>2</sup> De plus, au début de la conversation il prend Angélique pour Béline ! On voit bien que c'est un homme pas très intelligent, qui ne sera pas bon médecin, mais Argan est si aveuglé par sa monomanie médicale que Purgon et Fleurant peuvent l'aveugler.

On peut reconnaître cette perte de pouvoir par Argan dans sa parole aussi, surtout quand on la compare à celle des médecins. La parole des médecins dans cette pièce est particulièrement identifiée comme jargon, ou la parole mixte, qui utilise une combinaison des mots en français et des mots latins, ici pour montrer les connaissances médicales de Purgon et des Diafoirus. On en voit un bon exemple quand les deux Diafoirus examinent Argan pour la première fois.<sup>3</sup> Ils parlent l'un à l'autre, et utilisent souvent du jargon pour décrire la condition d'Argan, qui ne sait probablement pas parler latin. Il me semble qu'ils le font pour convaincre Argan de leur supériorité comme médecins et pour lui donner l'illusion qu'ils font quelque chose de très compliqué. Ainsi ils espèrent qu'Argan va devenir de plus en plus dépendant sur eux à cause de son obsession avec sa santé et donc qu'il va accepter le mariage entre Thomas et Angélique. Mais les Diafoirus montrent vraiment qu'ils sont complètement incompetents (et

---

<sup>2</sup> Acte 2, Scène 5

<sup>3</sup> Acte 2, Scène 6

peut-être aussi qu'Argan n'est pas malade) quand ils arrivent à un diagnostic tout différent de celui de M. Purgon. Quand même, Argan ne semble pas en être trop mécontent – en fait il leur pose une question au sujet de son régime, ce qui donne de l'évidence du pouvoir de la médecine sur Argan. Il est si occupé de sa santé qu'il perd son bon jugement et laisse les médecins prendre ses décisions et usurper son pouvoir.

Il est vrai que les Diafoirus font un bon usage du jargon, mais si on veut voir le vrai maître de la parole dans Le Malade Imaginaire, on doit regarder M. Purgon. Quand il arrive vers la fin de la pièce, il gronde Argan parce qu'il a refusé un lavement. Ici il n'utilise pas de latin, mais il utilise beaucoup de jargon médical quand il promet que sans lui, Argan tombera malade avec plusieurs maladies (qui deviennent de pire en pire pendant qu'il parle) telles que la dysenterie et l'hydropisie.<sup>4</sup> Si Argan devenait vraiment malade avec toutes ces maladies, c'est certain qu'il mourrait. Argan ne peut répondre qu'avec des exclamations et des protestations très faibles. Ainsi il est évident que M. Purgon domine la scène ici avec sa parole très forte. On peut dire même qu'il tue Argan avec son langage agressif par souhaiter ces maladies mortelles pour Argan. Ici Purgon parle beaucoup, il réprimande Argan, et il décide de quitter la maison d'Argan, tandis qu'Argan l'implore de rester. Généralement, c'est le médecin qui compte sur le client de lui demander des services, pas le client qui prie le médecin de lui donner un lavement ! Donc on a ici un renversement de rôles, où M. Purgon a pris le pouvoir d'Argan de contrôler la situation et de prendre les décisions.

Un tout autre type d'usurpateur dans cette pièce est Toinette, la domestique de la famille d'Argan. Elle n'est pas motivée par un souhait de prendre l'argent ni les biens d'Argan comme le sont les médecins – par contre, elle veut le meilleur du monde pour Argan et sa famille. Toinette veut utiliser le pouvoir du père pour rectifier les situations dangereuses

---

<sup>4</sup> Acte 3, Scène 5

qu'Argan, Béline, et les médecins ont créées. On le voit très bien dans la scène 5 de l'acte 1, où Toinette demande premièrement si Argan est vraiment malade, et puis quand elle dit qu'Angélique n'aura rien à faire avec Thomas Diafoirus et qu'Argan doit ne pas songer à ce mariage. Donc Toinette prend son rôle d'autorité absolue, et secondairement, met en doute le jugement d'Argan – peut-être qu'il ne peut même pas estimer sa propre santé – et aussi sa capacité de trouver un mari pour sa fille. Ces trois choses sont des fonctions d'un père, et quand Toinette les met en question, elle souligne à quel point Argan est vulnérable et facile à manipuler.

On voit aussi qu'Argan reconnaît cette usurpation de Toinette dans sa parole, même si c'est inconsciemment. Il commence cette scène en appelant Toinette « tu », plus tard il l'appelle « vous », et finalement il revient au pronom « tu » pour Toinette. Généralement les Français n'ont pas de difficulté ou de confusion en ce qui concerne les pronoms – ils ne les changent pas pour la même personne ! Donc ici on voit un personnage qui confond les pronoms pour une servante et on doit supposer qu'il confond aussi son statut social vis-à-vis de Toinette. Normalement il l'appelle « tu », mais à cause de l'usurpation de Toinette du rôle du père, Argan montre un peu de confusion dans sa parole. Plus tard dans cette scène, Toinette a horripilé Argan tellement que sa parole devient de plus en plus enfantine : « Je ne suis point bon, et je suis méchant quand je veux ».<sup>5</sup> Puis, il est si exaspéré par cette bataille de mots avec Toinette qu'il perd entièrement la parole raisonnable quand il court après elle. Ici, Argan chasse Toinette autour de sa chaise et il crie des insultes après elle. À ce point, il est revenu au pronom « tu » pour Toinette, ce qui semble indiquer qu'Argan veut souligner son autorité sur elle, mais c'est Toinette qui a le contrôle de la parole et du pouvoir. Ce recours de la part d'Argan à la violence me semble représenter le fait qu'ici c'est Toinette qui contrôle la situation en usurpant le

---

<sup>5</sup> Acte 1, Scène 5, ligne 171

pouvoir du père de prendre les décisions en ce qui concerne sa famille.

Si on veut parler de la parole entre Argan et Toinette, il faut aussi parler du fait que Toinette se moque d'Argan souvent. Dans l'acte 2, scène 2, Toinette raille contre Cléante qui dit qu'Argan semble se porter mieux. Toinette (que les spectateurs savent feint d'être en colère) dit qu'Argan est toujours malade, et que « il ne s'est jamais si mal porté ».<sup>6</sup> Argan ne reconnaît pas qu'elle se moque de lui et il la prend au pied de la lettre en disant que « cela est vrai » et « elle a raison ».<sup>7</sup> Cette réaction indique la faiblesse d'Argan en ce qui concerne la maîtrise de la parole – il ne peut pas reconnaître l'ironie. En outre, plus tôt dans cette scène il a appelé Toinette « tu » mais maintenant à la fin il l'appelle avec le vous impératif. Argan reconnaît inconsciemment que la parole de Toinette est dominante ici et donc il lui accorde plus de respect dans sa propre parole.

C'est toujours contre ce mariage entre Angélique et Thomas Diafoirus que Toinette se bat – le bonheur d'Angélique est toute sa motivation pour usurper le rôle d'Argan. On voit que plus tard dans la pièce, quand les Diafoirus arrivent, elle commence à usurper le rôle d'Argan dans sa parole – elle parle littéralement pour Argan. Quand Thomas Diafoirus pose des questions à Argan (est-ce qu'il peut montrer telle ou telle chose à Angélique), c'est Toinette qui répond à la place d'Argan en disant oui, oui, faites-le.<sup>8</sup> Il me semble qu'elle le fait ici parce qu'elle veut prendre contrôle de cette situation. Toinette veut usurper le pouvoir d'Argan de choisir ce Diafoirus comme mari pour Angélique et donc elle se mêle de la conversation ici.

Quand Béralde, le frère d'Argan, arrive à la maison, Toinette cesse (pour la plupart) d'usurper le pouvoir d'Argan. C'est peut-être parce que Béralde sert comme le même type d'usurpateur – il se bat contre la maladie imaginaire d'Argan et contre le mariage Angélique-Diafoirus, et peut-être aussi parce que Béralde sera plus efficace avec Argan puisque c'est un

---

<sup>6</sup> Acte 2, Scène 2, ligne 28

<sup>7</sup> Acte 2, Scène 2, ligne 29 et 32

<sup>8</sup> Acte 2, Scène 5

homme, et aussi de la famille d'Argan. On voit cette usurpation dès que Béralde vient sur scène : il dit qu'il est venu pour proposer un mariage pour Angélique.<sup>9</sup> Comme j'ai déjà dit, choisir un mari pour la fille, c'est le pouvoir du père, et voilà encore un usurpateur qui veut faire cela à la place d'Argan. De plus, dans la même scène, Béralde offre à son frère un cadeau d'un divertissement. Cela met Argan dans le rôle passif de quelqu'un qui accepte un cadeau, tandis que Béralde est maintenant dans le rôle actif de quelqu'un qui donne un cadeau. Ce rôle actif est typiquement celui du hôte et donc du père de la maison. Ainsi Béralde se met à la place du père où il veut utiliser le pouvoir de contrôler le mariage d'Angélique.

De plus, c'est Béralde qui chasse les médecins Purgon, Fleurant, et Diafoirus de la vie d'Argan. Dans l'acte 3, scène 3, Béralde demande à Argan s'il veut être malade, malgré que ce ne soit pas bien pour sa famille.<sup>10</sup> Il met en question le jugement d'Argan et donc aussi son autorité comme homme. Puis, dans la scène 4, M. Fleurant arrive pour donner à Argan un lavement. Argan est tout prêt à le recevoir, mais quand Béralde lui dit de le laisser pour demain ou une autre fois, Argan obéit. Il est vite convaincu par Béralde, ce qui nous indique que Béralde est plus puissant que les médecins (du moins provisoirement). De plus, cette scène souligne à quel point Argan est facile à manipuler.

Finalement, c'est dans la dernière scène de la pièce que Béralde et Toinette poussent Argan à devenir lui-même médecin pour être fini avec tous les autres médecins pour toujours. D'un côté, ils redonnent du pouvoir à Argan – il va posséder le pouvoir sur la médecine, il va l'intérioriser et donc il ne sera jamais plus contrôlé par les médecins. Mais d'un autre côté, ce nouvel état de médecin garantit pour toujours l'emprise de la médecine sur Argan. Après qu'il devient médecin, il ne peut jamais être séparé de la médecine, ce qui lui permet de gagner plus de pouvoir à être médecin sans rien perdre de son rôle de père. Donc il est devenu plus

---

<sup>9</sup> Acte 2, Scène 9, ligne 9

<sup>10</sup> Acte 3, Scène 3, ligne 47

puissant ici. En outre, on peut considérer cette suggestion de Béralde et Toinette comme leur dernière tentative de faire réaliser le mariage d'Angélique et Cléante. Donc, ils contrôlent Argan toujours et usurpent son pouvoir de prendre ses propres décisions tout en feignant de lui donner plus de pouvoir.

Encore un personnage usurpateur, qui n'est peut-être pas très évident, est Angélique, la fille d'Argan. Du premier coup d'œil, elle ne paraît pas être très rebelle comme elle ne se bat pas si féroce contre Argan que Toinette et Béralde, mais quand on la regarde de plus près, on voit qu'elle est bien insoumise au pouvoir de son père. Elle ne veut pas du tout épouser Thomas Diafoirus et donc elle refuse l'autorité d'Argan en refusant d'épouser son choix comme gendre. Quand Angélique refuse le jeune Diafoirus, elle prend le pouvoir de son père de choisir son mari, et elle essaie de l'utiliser pour négocier quelque chose qui lui plait plus. Elle dit même que si son père ne veut pas lui donner l'époux qu'elle veut, au moins qu'il ne la force pas à en épouser un qu'elle ne puisse aimer.<sup>11</sup> Angélique prie son père de lui mettre à un couvent, de faire n'importe quoi avec elle sauf ce qu'il veut vraiment. Ainsi avec ce refus d'obéir au pouvoir du père, cette fille est aussi usurpatrice que les personnages plus évidents tels que Toinette et Béralde.

Si on considère le dernier personnage qui joue avec ces rôles de pouvoir dans cette pièce, Béline n'est pas un usurpateur comme les autres qu'on a vus. Elle essaie de contrôler Argan en lui disant d'envoyer Angélique à un couvent, mais Argan est déterminé d'avoir le mariage Angélique-Thomas. Il dit même que sa « parole est donnée » - ce mariage aura lieu.<sup>12</sup> Enfin la parole d'Argan est plus forte que celle d'un autre personnage ! Mais Béline fonctionne quand même comme usurpateur dans le sens qu'elle veut usurper les biens d'Argan – elle veut être la bénéficiaire des biens d'Argan au lieu de ses filles à lui. Donc à cet égard, Béline est

---

<sup>11</sup> Acte 2, Scène 6, ligne 89

<sup>12</sup> Acte 1, Scène 5, ligne 19



plutôt usurpatrice du rôle des filles en tant que bénéficiaire d'Argan.

Ainsi on voit que Béline essaie d'agir avec le pouvoir légal – elle veut utiliser un notaire pour se faire l'héritière d'Argan. Mais on doit aussi considérer pourquoi Argan laisse ce pouvoir légal à Béline. Il l'aime, certainement, mais n'a pas avec elle une relation homme-femme normale. Elle l'infantilise, en appelant Argan des noms de plus en plus enfantins. Dans une scène, elle l'appelle « mon mari », puis « mon petit fils », puis « mon ami », et finalement « mon fils ».<sup>13</sup> De plus, si on considère la maladie imaginaire d'Argan comme quelque chose de puéril, elle encourage ce comportement puéril aussi quand elle chouchoute et dorlote Argan dans tous ses jérémiades de sa santé. Donc, d'un côté, elle soutient le pouvoir d'Argan en encourageant ses prétentions à la maladie, mais de l'autre, elle détruit le pouvoir du père quand elle fait de lui effectivement son fils.

En outre, Béline se mêle de la question du mariage Angélique-Thomas, et comme tous les autres usurpateurs, elle ne veut pas de ce mariage, mais pour d'autres raisons. Elle veut se débarrasser des filles d'Argan en les mettant dans un couvent pour qu'elles ne puissent pas hériter d'Argan. On voit bien qu'elle essaie comme les autres d'usurper ce pouvoir d'Argan de choisir le mari de sa fille dans l'acte 2, scène 6. Elle dit « Si j'étais que de vous... je ne la forcerais point à se marier, et je sais bien ce que je ferais ».<sup>14</sup> Dans ce désir de chasser Angélique (et certainement plus tard Louison) de la maison d'Argan, on peut voir aussi le désir de Béline de stériliser Argan, de gommer son statut comme père. Étant donné le fait que la relation Argan-Béline n'est pas du tout sexuelle, et qu'une fois Argan implique même qu'il ne sait plus comment faire un enfant avec elle, on peut dire que Béline veut supprimer tout le pouvoir d'Argan comme père.

Après avoir réfléchi sur toutes ces intrigues de pouvoir dans Le Malade Imaginaire, on

---

<sup>13</sup> Acte 1, Scène 6, lignes 2, 4, 6, 14

<sup>14</sup> Acte 2, Scène 6, ligne 72

voit que c'est l'usurpation qui constitue la base des luttes de pouvoir entre Argan, Angélique, Béralde, Béline, Toinette, et les médecins. En fait, l'usurpation est une structure principale des luttes de pouvoir contre le père dans presque toutes les pièces que j'ai considérées. Les conflits dans beaucoup de ces pièces s'organisent par l'opposition entre l'usurpateur et le père. J'ai déjà dit que les pères fonctionnent en gros comme des obstacles au bonheur de leurs enfants, et c'est grâce à leur pouvoir qu'ils peuvent le faire. Ainsi les luttes de pouvoir autour du père sont inévitables dans l'intrigue de la pièce. L'usurpation est donc un élément très important et nuancé dans les pièces de pères lourds.

Regardons brièvement comment l'usurpation fonctionne dans quelques autres pièces : Arnolphe, de L'École des Femmes, est peut-être le meilleur exemple de l'usurpation subversive. Au début de la pièce, c'est toujours Arnolphe qui parle, et même souvent qui monologue. Ces monologues représentent le pouvoir absolu – quand Arnolphe parle tout seul, il monopolise la parole et le pouvoir à la fois (Magné 127). Par contre, Agnès au début est naïve, ne comprend pas les subtilités de la langue, et donc ne parle pas beaucoup. Mais quand elle voit son souhait d'épouser Horace contrarié par Arnolphe, Agnès refuse son pouvoir de décider pour elle. On voit bien dans ses lettres à Horace qu'elle est devenue rapidement la maîtresse de la langue et tous ses sous-entendus et nuances. En même temps, Arnolphe va de plus en plus vite de la cohérence au déchirement (Magné 140). Donc à la fin de la pièce, c'est Agnès qui a pris la parole et aussi le pouvoir d'Arnolphe de décider son futur. Dans ce refus et la prise suivante du pouvoir d'Arnolphe, Agnès est devenue usurpatrice de ce pouvoir langagier. En outre, on peut remarquer comment cette usurpation est subversive quand on voit l'état d'Arnolphe à la fin de la pièce : tout son pouvoir perdu et exilé de la scène.

On doit aussi noter qu'entre les usurpateurs il y a une division dans deux groupes différents : ceux avec lesquels les spectateurs sympathisent, et ceux qui ne sont pas

sympathiques du tout. Ici, c'est une question de motivation, d'intention. Les spectateurs sympathisent toujours avec les enfants et leurs vœux d'épouser leur amant. Donc ils sympathisent aussi avec les personnages qui usurpent le pouvoir du père pour aider la cause des enfants et certainement les enfants eux-mêmes. Si on prend Tartuffe comme exemple, on voit qu'Elmire, Valère, Cléante, et Dorine (et aussi Damis et Mariane, les enfants d'Orgon) font partie de ce groupe d'usurpateurs sympathiques. Ils veulent tous faire sortir Tartuffe et supprimer le mariage Mariane-Tartuffe pour qu'elle puisse épouser Valère. Donc on peut appeler ce groupe les usurpateurs dans la famille, ou ceux qui ont les meilleures intentions de la famille en tête. Par contre, Tartuffe est évidemment un usurpateur hors de la famille, comme il veut prendre la maison et tous les biens d'Orgon, et les spectateurs n'ont pas de sympathie pour lui. On peut voir cette structure dans les autres pièces aussi : Toinette, Béralde, et Angélique du Malade Imaginaire sont les usurpateurs dans la famille et donc sympathiques, tandis que Béline, les médecins, et les apothicaires sont extérieurs à la famille. Bien que Béline semble être dans la famille comme épouse d'Argan, elle n'est vraiment pas, comme elle n'a pas de bonnes intentions pour Argan ni pour ses filles.

On voit donc combien d'intrigues de pouvoir se passent dans la pièce du Malade Imaginaire et toutes les autres pièces de pères lourds autour du rôle du père. Il y a plusieurs usurpateurs qui minent le pouvoir du père – dans Le Malade Imaginaire ils veulent tous manipuler Argan pour qu'il fasse ce qui les mène à leurs fins. Ces usurpateurs sont d'une part très amusants, mais de l'autre part, ils font partie de la nature subversive de la comédie. Dans les efforts (surtout des usurpateurs sympathiques, ou dans la famille) de prendre le pouvoir du père, ils essaient de libérer les enfants du pouvoir oppressif du père. La comédie peut donc avoir un effet assez cathartique dans le fait qu'elle peut produire les sensations de libération contre l'autorité patriarcale dans les spectateurs. De plus, on voit comment ces intrigues de

pouvoir occupent l'action de la pièce. Tout le monde prend intérêt au mariage d'Angélique et donc toutes les factions qui rivalisent les unes avec les autres pour faire ce qu'ils veulent avec le mariage font avancer l'intrigue de la pièce. De l'autre côté, on voit aussi comment c'est l'obsession d'Argan avec sa santé et avec la médecine qui rend possible tous ces attentats contre son pouvoir. Les obsessions des pères et leurs effets sur les pièces seront le sujet de la prochaine partie.

### **L'Obsession**

Une des grandes caractéristiques des pères dans les pièces de Molière est l'obsession. On doit noter que même si je parle des pères dans la comédie classique du dix-septième siècle, l'obsession est une chose pour laquelle Molière est connu beaucoup plus que les autres auteurs. Il me semble que ces fixations des pères ont trois fonctions dans les pièces. Premièrement, les obsessions servent à contrôler la pièce en tant qu'elles dominent l'action et les autres personnages de la pièce. Il faut remarquer ici que les obsessions jouent ce rôle seulement puisqu'elles sont les monomanies des pères. C'est le pouvoir endémique du père qui se combine avec l'obsession pour créer cette dominance. Deuxièmement, les obsessions créent de la comédie ; elles font rire les spectateurs de la pièce pour plusieurs raisons. Et finalement, les monomanies montrent un côté plus noir de la nature humaine. Cet aspect des fixations des pères crée un certain équilibre entre la comédie et les caractéristiques plus légères des pièces d'un côté et les aspects tragiques de l'autre. Dans cette partie de ma thèse, je vais utiliser L'Avare de Molière avec plusieurs exemples d'autres pièces pour montrer ces traits des obsessions des pères lourds.

Quand on commence à lire L'Avare, on note tout de suite l'absence physique d'Harpagon sur scène, mais en même temps, on remarque sa présence dominatrice dans les paroles de ses enfants. Dans la première scène de l'acte 1, Valère et Elise parlent de comment ils veulent se

marier, et de l'obstacle potentiel que pose Harpagon. En effet, la première mention d'Harpagon par Elise est à « l'emportement d'un père » et la première par Valère est à « l'excès de son avarice ».<sup>15</sup> Puis, dans la scène 2 du même acte, Cléante parle de son amour, et comment il sait qu'il est contraint par les volontés de son père – il ne peut pas agir comme il veut. Plus tard dans cette scène, Cléante aussi fait référence à l'avarice de son père, disant qu'il est rendu impuissant par la cupidité d'Harpagon et qu'il ne peut donc pas aider son amante Mariane.<sup>16</sup> Ainsi on voit avant qu'Harpagon entre sur scène dans l'Acte 1, Scène 3 l'effet que son avarice excessive a produit dans la vie de ses enfants. C'est un thème dominant pour eux – comment peuvent-ils détourner l'obsession d'un père si puissant pour se rendre libres de faire ces mariages ?

Si on continue à examiner les introductions des nouveaux personnages de la pièce, on peut remarquer que chaque personnage est présenté dans le contexte de cette obsession d'Harpagon (McBride 85). On voit que dans la première scène où on voit Harpagon (I, 3), il montre combien il est avare quand il accuse La Flèche d'avoir volé quelque chose. Plus tard dans cet acte, dans la scène 4, Harpagon présente deux personnages qui ne sont pas sur scène (une qu'on ne verra jamais) – la riche veuve et le vieux seigneur Anselme, auxquels il veut marier ses enfants. Anselme, qui sera particulièrement important dans cette pièce, est donc présenté comme l'homme qui va prendre sa fille « sans dot ».<sup>17</sup> Ainsi il est présenté dans cette histoire d'obsession comme quelqu'un qui va faciliter l'avarice d'Harpagon en lui permettant de disposer de sa fille sans perdre d'argent. Dans l'acte 3, scène 1, on voit l'introduction de beaucoup de nouveaux personnages : Dame Claude, Brindavoine, La Merluce, et Maître Jacques. Ici, Harpagon est en train de montrer à chacun comment ils doivent agir pour qu'il puisse ne pas trop dépenser. Dame Claude doit nettoyer des meubles d'une main légère, pour

<sup>15</sup> Acte 1, Scène 1, lignes 16 et 71

<sup>16</sup> Acte 1, Scène 2, ligne 69

<sup>17</sup> Acte 1, Scène 5, lignes 28, 40, 47, 57

ne pas les user, Brindavoine et La Merluce doivent cacher les taches et les trous de leurs habits de domestiques et ne pas trop donner à boire aux invités, et Maître Jacques doit faire « bonne chère pour peu d'argent ».<sup>18</sup> On peut faire de tels exemples de tous les personnages de L'Avare : ils sont tous présentés pour la première fois dans le contexte de l'avarice et l'argent d'Harpagon. Ce fait nous rappelle à l'entrée de chaque nouveau personnage combien cette obsession d'Harpagon est dominante dans cette pièce. Tous les individus dans la pièce sont sous l'influence de la lésine : il s'ensuit que presque tous les aspects de la pièce le seront aussi.

On peut voir aussi comment l'obsession d'Harpagon est la chose qui crée beaucoup de conflit entre ce père et ses enfants, ce qui à son tour domine l'action de la pièce. Comme j'ai déjà noté, dans l'acte 1, scène 4, Harpagon dévoile ses projets de marier ses enfants à une riche veuve et au vieux seigneur Anselme. À cet acte commence donc le conflit : ses enfants (surtout Cléante) sont prêts à tout faire pour éviter ces mariages. Pour Cléante, ses sentiments sur ce sujet sont très forts parce qu'Harpagon ne veut pas seulement l'obliger d'épouser une femme qu'il n'aime pas ; en fait c'est Harpagon qui veut épouser la femme que Cléante aime ! Dans l'acte 2, scène 1, on voit comment cette décision d'Harpagon a fait commencer le conflit de la pièce, quand Cléante dit qu'il va cacher son amour pour Mariane de son père pour éviter ses soupçons et donc pour détourner le mariage proposé plus facilement.<sup>19</sup>

Plus tard dans cet acte 2, on découvre que Cléante n'est pas seulement le rival de son père en amour – il est aussi un rival pour ce qui concerne l'argent. On sait déjà qu'Harpagon pense que Cléante dépense trop sur les vêtements (il n'y a rien « de plus scandaleux que ce somptueux équipage que vous promenez par la ville »).<sup>20</sup> Il ne respecte pas les habitudes dépensières de Cléante et donc on sait qu'il ne veut pas donner assez d'argent pour bien vivre à ses enfants. Cette peur de l'avare de perdre son argent met Harpagon dans une position contre

---

<sup>18</sup> Acte 3, Scène 1, ligne 95

<sup>19</sup> Acte 2, Scène 1, ligne 20

<sup>20</sup> Acte 1, Scène 4, ligne 65

qui ou quoi que ce soit qui puisse faire monter ses frais. Ainsi on voit que dès le début de la pièce, le père est contre le fils à cause de leurs attitudes en ce qui concerne l'argent.

Ce conflit au sujet de l'argent est mieux vu dans la scène 2 de l'acte 2, où Cléante et Harpagon découvrent leurs identités mutuelles comme usurier et emprunteur. On voyait dans la scène 1 les termes du prêt qu'Harpagon voulait faire à un jeune homme qui ne peut protester – ses tendances avares le poussent à être très injuste. En outre, on a vu plus tôt dans la pièce ce besoin de Cléante d'emprunter de l'argent – comme j'ai déjà dit, son père ne lui donne rien, et il veut avoir de l'argent pour aider Mariane. Donc on voit la situation inévitable (créée par l'avarice d'Harpagon) de la découverte entre père et fils où les deux croient que l'autre était injuste. Maintenant Harpagon est beaucoup plus soucieux des actions de son fils – il sait que son fils veut son argent. Maître Simon lui a dit même (avant la découverte) que le jeune homme emprunteur va s'engager à ce que « son père mourra avant qu'il soit huit mois ». <sup>21</sup> Ainsi après cette crise de l'argent Cléante ne peut plus cacher toutes ses activités de son père. Harpagon est en garde : il dit qu'il est d' « un avis de tenir l'œil, plus que jamais, sur toutes ses actions ». <sup>22</sup> On sait que cela va faciliter l'action dans le reste de la pièce. Deux actes étaient nécessaires pour créer le premier conflit père-fils, mais parce qu'Harpagon est averti maintenant, les conflits père-fils vont s'accumuler beaucoup plus vite que celui-ci. Ainsi on voit comment l'obsession d'Harpagon a abouti à ce conflit et tandis que l'obsession devient de plus en plus centrale, les conflits vont se passer de plus en plus vite.

Bien que l'obsession d'Harpagon stimule et crée des conflits et donc domine l'action de la pièce, à d'autres égards, cette obsession peut aussi entraver cette même action. On a le sens que si Harpagon veut marier ses enfants le jour même où il leur a dit le nom de leurs futurs époux, il pourrait aussi faire son mariage à Mariane très vite. Mais le désir d'Harpagon que

---

<sup>21</sup> Acte 2, Scène 2, ligne 13

<sup>22</sup> Acte 2, Scène 2, ligne 61

Mariane lui apporte quelque chose comme dot ralentit les poursuites de mariage de ce côté. Son attitude se manifeste de façon très avare : Harpagon n'est pas content de l'absence de dot que propose Frosine, ni de l'assurance que Mariane va lui coûter beaucoup moins d'argent qu'une autre femme : « il faut bien qu'il touche quelque chose ».<sup>23</sup> Il me semble que c'est cette hésitation, qui revient toujours quand Harpagon parle du mariage proposé avec Mariane, qui bloque ce mariage. On sait bien que Mariane ne peut pas fournir de dot, et je ne m'attendais nullement à ce que l'avare épouse cette pauvre fille sans dot.

Quand même, on doit noter qu'Harpagon est un vrai maître de l'avarice : il peut faciliter les choses même quand on pensait que la lésine les empêchait. Un bon exemple de cette caractéristique est la scène 1 de l'acte 3, où il organise la réception pour Mariane. Généralement on penserait qu'on ne pourrait pas faire une telle réception et dîner avec peu de dépenses, mais Harpagon relève le défi. Il remplace les choses telles que la nourriture et les boissons avec les formes et les gestes ; c'est-à-dire qu'il n'y a qu'un ombre d'un vrai dîner, mais il y en a quand même (McBride 90). Quant aux boissons, Harpagon charge Brindavoine et La Merluce de ne pas répondre aux demandes de donner à boire jusqu'à ce que quelqu'un ait demandé plus d'une fois et de toujours porter beaucoup d'eau.<sup>24</sup> Pour la nourriture, il demande bonne chère pour peu d'argent, et dit aussi qu'on ne doit pas avoir plus de nourriture que pour huit personnes, bien qu'il y ait dix personnes à table.<sup>25</sup> Donc on voit que cette réception n'est qu'un geste – il y a un dîner, mais ce n'est pas assez à manger, et la nourriture est probablement de très mauvaise qualité, et les boissons sont très rares. C'est seulement la forme d'une réception, mais c'est tout ce dont Harpagon a besoin. Ainsi on voit dans cette scène comment Harpagon ne permet pas à son obsession d'empêcher son mariage – il travaille avec son avarice pour diriger l'action de cette scène et pour garder son argent en même temps.

---

<sup>23</sup> Acte 2, Scène 5, ligne 106

<sup>24</sup> Acte 3, Scène 1, ligne 17

<sup>25</sup> Acte 3, Scène 1, ligne 106



Même à la fin de cette comédie, c'est l'obsession d'Harpagon qui permet la fin heureuse des mariages de Cléante et d'Élise. C'était le vol de sa cassette bien-aimée qui l'a poussé à accepter les mariages Cléante-Mariane et Élise-Valère. Il renonce à Mariane tout de suite quand Cléante lui donne le choix entre deux possibilités : de lui donner Mariane, ou de perdre sa cassette.<sup>26</sup> Mais il ne consente aux mariages qu'au moment où il apprend qu'Anselme est vraiment le père riche de Valère et de Mariane, et qu'il veut payer pour tous les frais du mariage, et acheter pour Harpagon un nouveau costume. Donc c'est l'apaisement de l'obsession d'Harpagon ici à la fin qui donne la possibilité des mariages des enfants.

Une deuxième fonction de l'obsession d'Harpagon dans L'Avare est qu'elle crée de la comédie. En fait, l'obsession est un des moyens qu'utilise Molière pour rendre comique la paternité – les pères deviennent comiques grâce à leurs obsessions ridicules. C'est en partie parce que quand on regarde une obsession de l'extérieur, de loin, elle rend l'obsédé ridicule, risible. Si on examine les opérations superficielles d'une obsession, on peut voir à quel point elles sont intéressantes. Presque toute la vie de l'obsédé est axée sur l'obsession (ou elle le devient de plus en plus au cours de la pièce) et le contraste entre cette obsession et la réalité fait rire les spectateurs. Par exemple, Argan du Malade Imaginaire s'occupe beaucoup de sa santé, au point qu'il ignore toute autre chose qui se passe dans sa maison. Il place son besoin d'être soigné par les médecins devant le bonheur de sa famille. Et ce sont tous les lavements d'Argan (et tous ses sorties qui suivent immédiatement les traitements) qui nous font rire, parce qu'on sait qu'il est en très bonne santé. Un homme d'un corps sain qui se subit des traitements avec de telles conséquences est simplement ridicule.

Si on veut tirer un exemple de l'absurdité des obsessions de L'Avare, on doit seulement regarder le comportement d'Harpagon en ce qui concerne les autres personnages de la pièce et

---

<sup>26</sup> Acte 5, Scène 6, ligne 10

son argent. Il soupçonne tous les autres personnes d'avoir des vues sur son argent, et d'avoir des projets de le voler. Donc Harpagon fait toujours de petits tours de son jardin pour se contenter de la sécurité de son argent, toujours, on peut noter, après une scène avec beaucoup de conflit où il s'agissait de l'argent. Ainsi ce père avare se rappelle l'argent (bien que ce ne soit jamais loin de ses pensées) ou est rendu plus soucieux par la scène précédente et il doit donc aller le voir dans son jardin. La première fois est juste après qu'Harpagon a dévoilé ses choix pour les époux de ses enfants et a parlé à Valère de la question de « sans dot ».<sup>27</sup> Celle-ci est une scène où Harpagon a parlé de l'argent et on a bien vu son avarice. Donc sa sortie rapide nous fait rire, surtout parce qu'on sait que les enfants d'Harpagon n'ont pas de vrais desseins sur son argent – ils veulent plutôt être libres de choisir leurs propres époux. Il y a d'autres sorties semblables : après le désaccord entre Harpagon et Cléante au sujet de l'emprunt que Cléante voulait faire dans l'acte 2, scène 2, Harpagon sort pour aller regarder son trésor dans la scène suivante. Cette sortie est tout à fait stratégique du côté de Molière, qui a utilisé le comportement ridicule de l'avare pour donner un intervalle comique aux spectateurs après l'intensité monomaniaque de la scène précédente (McBride 85).

Une autre scène rendue comique par l'obsession d'Harpagon est la scène 3 de l'acte 5, où une conversation entre Valère et Harpagon devient un quiproquo, ou un malentendu prolongé, à cause des suppositions différentes de chacun. Valère pense qu'Harpagon a découvert son amour pour Elise, mais en fait Harpagon croit que Valère a volé sa cassette. C'est une des plus vieilles sources de la comédie : les interprétations d'un seul événement qui sont simultanées, cohérentes, mais divergentes (Bergson 73). Ici, Molière utilise l'obsession d'Harpagon pour créer ce type de comédie. Harpagon est si obsédé par la situation de sa cassette qu'il ne peut pas voir ce qui est devant ses propres yeux : l'amour de Valère et Elise.

---

<sup>27</sup> Acte 1, Scène 5, ligne 40, etc.

Même si les obsessions peuvent rendre une pièce comique, elles ont aussi un côté beaucoup plus noir. Au premier coup d'œil, elles paraissent ridicules, avec la bouffonnerie de M. Jourdain du Bourgeois Gentilhomme quand il essaie d'imiter les nobles, et le comportement ridicule d'Argan du Malade Imaginaire quand il doit quitter la scène rapidement après avoir pris un lavement. Mais quand on les regarde de plus près, on voit qu'elles peuvent être très effrayantes, qu'elles montrent le côté plus sinistre de la nature humaine qui est présenté dans les personnages des pères obsédés. Premièrement, comme j'ai déjà montré plus tôt, les pères deviennent des tyrans grâce aux obsessions. Ils prennent le statut d'obstacle au bonheur de leurs enfants et donc entraînent de la souffrance quand ils se mêlent des mariages de ces jeunes. Souvent ils proposent d'autres mariages pour les enfants pour se tenir plus proches à leurs propres obsessions. On voit cela non seulement avec Harpagon, mais avec tous les pères obsédés de Molière : Orgon qui veut que sa fille épouse Tartuffe, l'objet de son obsession, Argan qui veut que sa fille épouse un médecin, et M. Jourdain, qui veut que sa fille épouse un noble pour qu'au moins un membre de sa famille soit anobli.

Encore plus sinistre est le fait que les obsessions ne disparaissent jamais – elles restent toujours une caractéristique importante dans les personnages des pères à la fin des pièces. Harpagon est toujours avare quand il reste seul avec sa cassette bien-aimée à la fin de L'Avare, Argan reste un vrai malade imaginaire, et Arnolphe est exilé de la scène finale de L'Ecole des Femmes parce qu'il ne voulait pas renoncer à son désir d'épouser Agnès (à cause de son obsession d'être le maître, ou de n'être pas cocu). La seule exception à laquelle on peut penser ici est Tartuffe. À la fin Orgon paraît être complètement éclairé au sujet de ses erreurs en ce qui concerne le personnage de Tartuffe. Tartuffe est même exilé de sa maison ; il ne rentrera probablement jamais. Donc il semble qu'Orgon a été délesté du fardeau de son obsession. Mais on doit considérer aussi qu'il fallait celui qui est essentiellement un dieu - le roi tout-puissant -

pour faire libérer Orgon de son obsession. De plus, on n'a pas d'assurance qu'Orgon n'ait pas une personnalité maniaque et qu'il ne fasse donc pas la même chose de nouveau. Il peut bien devenir obsédé par une autre personne dans le futur et sa famille sera soumise encore aux vœux d'un père obsédé. Ainsi on voit que les obsessions sont toujours des menaces à la fin des pièces, ce qui rend ces comédies de Molière beaucoup plus noires. C'est cet équilibre entre le comique des pièces et ce côté inquiétant qui donne quelque chose de superbe et d'unique aux pièces de Molière par rapport aux pareilles comédies des autres auteurs classiques.

Cette caractéristique des obsessions de ne jamais disparaître est encore exacerbée dans les personnages de M. Jourdain et d'Argan. À la fin du Bourgeois Gentilhomme et du Malade Imaginaire ils s'unissent avec leurs obsessions pour toujours en devenant respectivement Mamamouchi et médecin. Ces cérémonies garantissent l'emprise des obsessions sur ces pères pour jamais, comme ils ne peuvent jamais être séparés de leurs nouvelles identités. Grâce aux transformations rituelles de ces pères, leurs obsessions deviennent premièrement théâtralisées (il y a de nouveaux rôles à jouer) et aussi institutionnalisées (ces nouveaux rôles seront des parties du père et donc aussi de la famille pour toujours). En outre, joints aux obsessions de cette manière, Jourdain et Argan sont devenus beaucoup plus puissants : l'ajout d'un nouveau rôle au rôle du père ne peut qu'augmenter leur pouvoir en leur donnant quelque chose d'autre à faire ou à être dans leurs familles. Ainsi ils sont aussi rendus plus menaçants : les obsessions restent dans leurs vies et certainement vont diriger ce que font ces pères dans le futur.

Jourdain et Argan sont donc plus dangereux que jamais. Il faut ajouter qu'ils sont aussi plus ridicules – leurs obsessions sont canalisées dans du théâtre. C'est ainsi que Molière nous montre des aspects noirs de la nature humaine. Il nous présente à quel point les personnes sont susceptibles à être tout consommées par une obsession, jusqu'au point où elle change toute leur identité.

Les obsessions ont eu un effet très négatif et très triste pour quelques-uns de ces pères. Arnolphe, de L'École des Femmes, et Harpagon, de L'Avare, en particulier, ont été isolés de tous les autres personnages de la pièce à la fin à cause de leurs obsessions. Arnolphe, comme j'ai déjà dit, est forcé à quitter la scène quand les pères d'Agnès et d'Horace ordonnent un mariage entre les jeunes. Tous les autres personnages sont heureux, mais à cause de ses tentatives d'épouser Agnès plus tôt dans la pièce, on comprend qu'Arnolphe doit partir. Il ne peut pas partager le bonheur des autres ni même rester dans leur monde. Bien qu'il y ait une fin comique pour les autres, elle est tragique pour Arnolphe. Le rire des spectateurs est ici isolant pour ce père symbolique (Dobrovsky 112). Par contre, Harpagon reste avec sa famille à la fin de L'Avare, mais en réalité il est complètement isolé des autres personnages. Dans le dernier acte de la pièce, il a trahi la confiance de ses enfants en disant qu'il préférerait pour lui que Valère laisse Elise se noyer que de le voir voler sa cassette et il a même éloigné le seul personnage qui professe de vraiment lui aimer.<sup>28</sup> Le pauvre Maître Jacques a dit plus tôt dans la pièce qu'Harpagon est la personne qu'il aime le plus (après ses chevaux), mais pour éviter de payer le Commissaire à la fin, Harpagon est prêt à lui donner Maître Jacques à pendre.<sup>29</sup> Harpagon ne possède aucun sentiment pour personne au monde, sauf pour son argent, qui est presque une autre personne pour lui. Donc on voit combien il est isolé du monde et des autres personnages, ce qui rend son avarice (la chose qui l'isole) beaucoup plus négative et menaçante. Ainsi on peut considérer les obsessions des pères comme presque tragique ou au moins comme un aspect anti-comique de ces pièces.

On voit donc comment Molière utilisait les obsessions chez les personnages des pères dans ses comédies pour trois fonctions différentes dans les pièces. Elles influencent l'action de la pièce grâce au pouvoir endémique du père qui est obsédé, elles rendent les pères comiques,

---

<sup>28</sup> Acte 5, Scène 4, ligne 28

<sup>29</sup> Acte 3, Scène 1, ligne 203, puis Acte 5, Scène 6, ligne 47

et finalement les obsessions servent à montrer le côté plus noir de la nature humaine. Dans cette première fonction des obsessions, on peut noter qu'elles influencent la pièce en partie parce qu'elles créent du conflit. Les pères obsédés ne peuvent pas se contrôler, ne peuvent pas maîtriser leurs obsessions. En fait, les monomanies des pères deviennent incontrôlables, ce qui pousse les pères à faire des choses irrationnelles, créant ainsi du conflit avec leurs familles. Ainsi les obsessions jouent un rôle dans comment les conflits de ces comédies commencent, se développent, et se résolvent. Ces conflits sont très importants à l'action des pièces et donc on va les examiner dans la partie suivante.

### **Le Conflit**

Si le pouvoir est endémique aux pères, on peut considérer aussi que le conflit est endémique aux relations entre les pères et leurs enfants, leurs femmes, et les autres personnes autour d'eux, comme généralement ces conflits viennent des luttes de pouvoir. Effectivement, le terme « père lourd » implique le conflit, comme « lourd » suppose un usage lourd du pouvoir du père, et « père » indique que ce conflit est surtout celui entre les pères et leurs enfants. Le conflit père-enfant se divise dans le conflit père-fils et père-fille qui se diffèrent l'un de l'autre subtilement. Les conflits père-femme et père-domestique s'y trouvent aussi dans une certaine mesure. Dans cette partie de ma thèse, je vais utiliser Tartuffe de Molière pour exposer toutes ces petites différences entre ces types de conflit et aussi pour montrer comment ils viennent tous de la même source : le père. C'est toujours lui qui crée les conflits : son obsession (dans les pères de Molière) ou simplement sa personnalité lourde qui le pousse à contrarier les vœux de ses enfants et sa famille et donc à créer du conflit.

Peut-être le type de conflit le plus évident (bien qu'il se trouve moins fréquemment que les autres dans les comédies classiques) est le conflit père-fils qu'on voit dans les pièces Tartuffe et L'Avare de Molière et L'Illusion Comique et Le menteur de Corneille. Pourquoi est-ce

que ce conflit est le plus évident ? À mon avis c'est parce que le conflit père-fils est le plus explosif, celui avec le plus de potentiel pour la discussion et pour l'antagonisme, et le fils est presque toujours du moins provisoirement déshérité ou sous la menace d'être déshérité par le père. Ici on doit poser encore une question : pourquoi ce conflit est-il si fougueux ? C'est à cause des similarités entre le père et le fils : le fils est un homme, et donc est un père potentiel. Cela crée une identification plus grande entre le père et le fils et aussi crée de la part du fils une usurpation possible du pouvoir du père. Il y a aussi la possibilité d'un conflit œdipien comme dans L'Avare où le fils exprime un désir de tuer et de remplacer le père. Donc le fils est rendu beaucoup plus dangereux aux yeux du père, ce qui crée la possibilité pour plus de rivalité, plus d'opposition entre eux.

Si on prend Tartuffe de Molière comme exemple de ce conflit père-fils, on voit tout de suite que Damis possède une certaine identification avec son père Orgon qui accentue le conflit entre eux. Premièrement, le trait de personnalité le plus évident chez tous les deux, c'est la colère. Orgon montre comment il est coléreux chaque fois qu'il est menaçant envers ses enfants. Par exemple, quand Dorine et Orgon se disputent au sujet du mariage proposé entre Mariane et Tartuffe, Orgon est très agressif. Il refuse d'entendre les propositions de Dorine, en fait il refuse toute possibilité autre que sa volonté soit faite. Quand il dit « Je conte justement ce qu'on verra dans peu » il montre sa colère et il fait référence à ce mariage qui sera une vérité.<sup>30</sup> De la même façon, Damis est coléreux et il va vite en besogne. Dans l'acte 3, scène 4, il est trop rapide à accuser Tartuffe devant son père ; ce qui indique qu'il ne peut pas assez bien contrôler ses émotions pour agir en concert avec la stratégie d'Elmire. En outre, on voit que Damis possède un côté obsessif comme son père : il paraît si occupé avec son but de faire sortir Tartuffe de la maison qu'il perd sa capacité de bien raisonner. Il est potentiellement un

---

<sup>30</sup> Acte 2, Scène 2, ligne 467

père futur, est-il aussi un obsédé futur ? On sait déjà qu'Orgon est si obsédé de Tartuffe qu'il a perdu la même capacité de raisonner depuis son entrée sur scène. Ce sont ces traits semblables du père et du fils qui créent beaucoup de conflit entre ces deux. Les obsessions pareilles mais opposées créent la possibilité d'un conflit : ils ont de différents buts en ce qui concerne Tartuffe, l'objet de chaque monomanie. Puis, c'est la nature coléreuse de chacun qui rend le conflit si intense et extrême. Donc on voit comment cette identification ou rapport entre le père et le fils fait croître le conflit entre eux.

Une autre vision de ce conflit père-fils qui est spécifique aux pièces de Molière est de nature psychanalytique, et concerne 3 rôles : le bon fils, le mauvais fils (ou le voleur), et le père. Ici Tartuffe est le mauvais fils, qui est adopté par Orgon comme fils quand il déshérite son propre fils Damis, mais qui essaie de voler tous les biens d'Orgon, le rôle d'Orgon comme maître de la maison, et même Elmire, la femme d'Orgon. Donc il est usurpateur et voleur. Contre cette intrusion du mauvais fils, le bon fils (Damis) s'indigne, et il veut faire sortir Tartuffe et dessiller les yeux du père (Mauron 1980 274). C'est ce moment que j'ai déjà indiqué où Damis essaie de « détartuffier » Orgon qui provoque le conflit, et puis il s'intensifie comme j'ai noté avec de la colère de chaque côté. Il semble que ce conflit pourrait continuer toujours et s'augmenter, mais c'est quand le père se rend compte de la vraie nature du mauvais fils que ce conflit peut finir. Même ici ce n'est pas le père qui tend la main à son fils. C'est Damis qui jure de se venger de Tartuffe pour son père, ou comme Mauron a dit, le bon fils apaise l'angoisse du père vaincu (Mauron 1980 298). On peut voir cette situation aussi avec L'Avare où le mauvais fils ici est l'argent, ou l'obsession d'Harpagon. Dans cette pièce, Cléante essaie de rendre son père raisonnable au sujet de l'argent et le conflit qui s'ensuit atteint son point culminant quand Cléante est déshérité. Puis à la fin quand l'avare a perdu sa cassette, c'est Cléante qui apaise l'angoisse d'Harpagon quand il offre d'échanger la cassette contre le consentement paternel aux



mariages désirés de lui et de sa sœur.

Ce n'est pas seulement dans les pièces de Molière qu'on trouve le conflit père-fils. L'Illusion Comique de Corneille est fondé sur le fait que Pridamant était un père trop lourd et le conflit entre lui et son fils a chassé Clindor de sa maison. Voilà la menace du déshéritage réalisée ! Donc toute cette pièce est l'essai du père de résoudre ce conflit par retrouver Clindor avec l'aide du magicien Alcandre. On voit donc comment la résolution du conflit père-fils dans cette pièce de Corneille se présente différemment que dans les pièces de Molière, où c'est toujours le fils qui essaie de résoudre le conflit. Si on prend une pièce qui n'a pas de père lourd pour comparer, on peut regarder Le Menteur de Corneille. Ici c'est le fils, Dorante, qui contredit toujours les vœux de son père, Géronte (donc on a plutôt un fils lourd ici !). Le mauvais comportement de Dorante et surtout ses mensonges en ce qui concerne le mariage créent beaucoup de conflit entre lui et son père et aussi beaucoup de désespoir du côté du père. Mais je trouve qu'il est intéressant que dans toutes les pièces que j'ai examinées, c'est seulement celle qui n'a pas de père lourd où la volonté du père est faite à la fin – Dorante épouse Lucrece conformément aux vœux de Géronte. Ainsi on voit que même si le conflit père-fils se trouve dans des formes très différentes dans de différentes pièces, il est toujours présent, ce qui indique que ce type de conflit est vraiment endémique aux relations père-fils du moins au théâtre.

Quant aux filles, leur conflit avec leurs pères est beaucoup plus subtil que le conflit père-fils et il s'agit toujours du mariage. Dans les pièces de Molière, comme Tartuffe, le père veut utiliser sa fille pour l'unir avec son obsession. Donc ici c'est Orgon qui veut faire de Tartuffe son gendre par le marier à sa fille Mariane. Ainsi il peut avoir l'objet de son obsession près de lui pour toujours. C'est la même chose avec les autres pièces de Molière – Argan du Malade Imaginaire veut marier sa fille à un médecin et M. Jourdain du Bourgeois Gentilhomme veut

marier sa fille à un noble. En faisant cela, les pères contrarient les vœux de leurs filles, qui ont toujours un autre amant déjà qu'elles veulent épouser. Avec les pièces qui ne sont pas de Molière, le conflit père-fille existe presque toujours, mais il n'a aucun rapport avec une obsession, celle-ci étant vraiment un motif littéraire de Molière. Dans La Bague de l'Oubli, par exemple, le conflit père-fille (ou le roi fonctionne comme père et sa sœur comme fille) est utilisé comme une technique pour faire avancer l'action de la pièce. Si le roi n'avait pas dit à Léonor qu'il veut qu'elle épouse un prince qui venait à sa cour, son vrai amant Léandre n'aurait pas eu besoin de chercher la bague magique pour ensorceler le roi (mais c'est vrai qu'ils voulaient son pouvoir aussi).

Bien que les filles soient toujours opprimées par leurs pères, elles ne se défendent pas vraiment au début des pièces. Comme Mariane, qui dit « Contre un père absolu que veux-tu que je fasse ? », la plupart de ces filles sont prêtes à céder à la volonté du père parce qu'elles ne voient pas d'autres alternatives.<sup>31</sup> C'est pour cette raison qu'il existe le conflit père-domestique dans certaines pièces. Généralement, le rôle des domestiques dans une pièce de Molière est de fonctionner comme un intervalle comique et aussi de fournir une voix raisonnable contre l'obsession du père. Donc, dans le conflit père-fille, les domestiques soutiennent le côté plus raisonnable et prennent la partie de la fille. C'est ainsi avec Dorine dans Tartuffe. Quand elle voit que Mariane va capituler devant Orgon, elle se bat directement avec le père lourd, en disant qu'un mariage entre Tartuffe et Mariane ne se fera pas et que même l'idée est ridicule. Puis, quand Orgon est sorti de la scène, Dorine pousse Mariane à être plus séditieuse et à révolter contre son père. Quand Dorine finit avec Mariane, celle-ci est prête à demander à être mise dans un couvent au lieu d'épouser Tartuffe ou même de se donner la mort si elle est

---

<sup>31</sup> Acte 2, Scène 3, ligne 589

forcée dans ce mariage.<sup>32</sup> On voit un semblable conflit entre Toinette et Argan du Malade Imaginaire, où Toinette défend Angélique fortement contre les vœux d'Argan de la marier à Thomas Diafoirus. Donc ce conflit père-domestique existe pour soutenir le conflit père-fille.

Comme les femmes (ou les mères) se trouvent assez rarement dans les comédies classiques, le conflit père-femme est relativement rare aussi. Dans Tartuffe, le conflit Orgon-Elmire a les mêmes origines que celui entre Dorine et Orgon – le fait que l'obsession d'Orgon l'a poussé de prendre une mauvaise décision en ce qui concerne le mariage de Mariane. Donc elle se met contre Orgon pour que Mariane puisse épouser Valère – au début elle ne veut même pas obliger Tartuffe de sortir, s'il consentait à ne pas épouser Mariane. Mme. Jourdain du Bourgeois Gentilhomme fonctionne de la même manière – elle se met contre M. Jourdain pour que sa fille ne soit pas obligée d'épouser un noble, et peut donc épouser son amant. Mais Elmire a un rôle beaucoup plus grand que celui de Mme. Jourdain – c'est Elmire qui conçoit le projet pour duper Tartuffe et le faire montrer sa vraie nature à Orgon, tandis que Mme. Jourdain est plutôt une femme qui enquiquine son mari au lieu d'essayer de le libérer de son obsession. Ainsi c'est Elmire qui a le rôle de résoudre le conflit de Tartuffe quand elle « détartuffie » son mari. On doit noter aussi que le style du conflit entre les pères et leurs femmes est beaucoup moins coléreux et beaucoup plus réservé. Orgon ne se fâche presque jamais contre Elmire. Peut-être cela est dû au fait que le destin de la femme est déjà connu : elle est la femme du père, et cela ne changera pas. Le père ne peut imposer aucune nouvelle règle ni époux sur sa propre femme et donc il ne se fâche pas vraiment contre elle. Cela permet à Elmire d'être très diplomatique et très subtile dans sa lutte contre son mari et donc ce conflit est aussi beaucoup plus subtil que le conflit père-enfant.

Il est vraiment intéressant de voir comment ces différents types de conflit se produisent

---

<sup>32</sup> Acte 2, Scène 2, ligne 614

entre les différents types de personnages dans les comédies classiques. Le conflit père-fils se trouve relativement peu fréquemment dans les pièces de Molière, et semble être là pour marquer une obsession paternelle particulièrement grave, comme celle d'Orgon pour Tartuffe ou celle d'Harpagon pour son argent. Il faut donc le bon fils de Maugeron pour désaveugler le père. Par contre, le conflit père-fils dans les comédies des autres auteurs et le conflit père-fille dans presque toutes les comédies se trouve dans la pièce pour créer l'intrigue de la pièce, tandis que le conflit père-domestique et père-femme se trouve dans la comédie pour soutenir les efforts de la fille de se révolter contre le père. Cependant la source du conflit est toujours la même : c'est le père qui crée un conflit au sujet du mariage, ou de l'amour des enfants. Il est même plus amusant quand le père crée le conflit parce qu'il est tombé amoureux de la même fille que son fils, comme c'est le cas d'Harpagon dans L'Avare. Cet amour des pères est encore un sujet intéressant et est celui que je vais discuter dans la partie suivante.

### **L'Amour**

« Votre père amoureux ... Se moque-t-il du monde ? ». <sup>33</sup> Même l'idée d'un père qui se mêle de l'amour est ridicule, comme le montrait La Flèche ici dans l'acte 2, scène 1 de L'Avare, après que Cléante lui dit la nouvelle qu'Harpagon est tombé amoureux de Mariane. Comme j'ai déjà indiqué dans mon introduction, dans la comédie il s'agit de jeunes amants. On s'attend à voir normalement une histoire d'amour dans une pièce classique, et dans une comédie on compte bien voir un mariage à la fin. Cependant, l'amour qu'on s'attend à voir est l'amour des jeunes ; un bel amour de beaux personnages. Le rôle du père dans cet amour est de se mettre comme obstacle entre les jeunes, de bloquer leur bonheur comme couple, et donc de créer le conflit dans l'intrigue de la pièce. Un père amoureux qui veut prendre une jeune amante pour lui-même est donc une toute autre chose. Cette situation est amusante en soi, et c'est une

---

<sup>33</sup> Acte 2, Scène 1, ligne 14

grande ironie de voir un vieux barbon qui professe d'être amoureux à côté d'un vrai jeune amant. Quand même, ces pères amoureux créent aussi beaucoup de conflit quand leurs efforts de prendre une amante empiètent sur ceux de leurs enfants. Donc on voit que les deux grands effets littéraires d'avoir un père amoureux dans une pièce sont de créer du conflit, et de la comédie.

Dans L'École des Femmes, on voit une situation très intéressante, comme Arnolphe est le père symbolique d'Agnès, la jeune fille qu'il a fait élever dans un couvent. Quand il exprime son désir de l'épouser il est donc amoureux de celle qui est en quelque sorte sa fille, la seule fois que cela arrive dans la comédie de Molière. Ainsi on voit un conflit central entre l'amour sexuel et la paternité. Arnolphe essaie de jouer les deux rôles d'amant et de père à la fois et ça ne marche pas. Le vrai couple, Agnès et Horace, résiste aux efforts d'Arnolphe d'épouser la jeune femme, ce qui crée le conflit central. Au début de cette pièce, on peut douter de la flamme d'Arnolphe – est-ce qu'il aime vraiment Agnès, ou est-ce qu'il veut seulement une femme innocente qui ne peut pas le tromper ? Mais dans le monologue d'Arnolphe de l'acte 3, scène 5, il révèle que « cependant il l'aime » et qu'il ne peut plus se passer de cet amour.<sup>34</sup> Ce vrai amour est ce qui développe le conflit : Arnolphe refuse de se passer d'Agnès, il continue dans ses efforts de la dominer et de la posséder, ce qui le mène au point ultime de L'École des Femmes où Arnolphe est exilé de la scène tandis que le vrai couple reste avec leurs vrais pères pour aller se marier.

L'amour d'Harpagon pour Mariane crée un conflit tout différent : un conflit œdipien. On sait depuis le début de la pièce que Cléante est amoureux de la belle Mariane, et quand Harpagon annonce qu'il l'est aussi (sans savoir qu'il se fait ainsi rival de son fils) il met en marche un conflit entre père et fils pour le même objet d'amour. Bien que Mariane ne soit pas

---

<sup>34</sup> Acte 3, Scène 5, lignes 998-9

un personnage maternel, la concurrence entre Cléante et Harpagon semble avoir un côté œdipien. Cléante exprime même le désir de tuer son père : dans l'acte 2, scène 2, quand Maître Simon décrit le jeune homme qui veut prêter de l'argent à Harpagon, il dit qu' « il s'obligera, si vous voulez, que son père mourra avant qu'il soit huit mois ».<sup>35</sup> Les spectateurs savent bien que ce jeune homme est Cléante, et même s'il ne dit pas directement qu'il veut tuer Harpagon, le fait qu'il dirait à M. Simon qu'il peut s'engager à faire mourir son père crée ce motif œdipien. On voit un peu de conflit entre père et fils dans l'acte 1 au sujet des dépenses que fait Cléante (avant qu'Harpagon ait mentionné Mariane), mais rien de si violent que ce désir assez meurtrier.

Si l'amour d'un père peut créer du conflit dans une pièce, il peut aussi créer beaucoup de comédie et fait rire les spectateurs. Dans l'ordre naturel des choses, les pères ne sont plus faits pour être amants. Pour être romanesque, passionné, il faut être jeune et aussi il faut ne pas avoir d'enfants. Donc il est un peu ironique de voir de vieux pères amoureux de jeunes filles. On peut voir que les pères ne sont plus capables d'être des amants quand on regarde leur comportement envers les filles qu'ils veulent séduire. Ils n'ont aucune idée de comment se conduire pour attirer une amante. Peut-être est-ce que les techniques de séduction ont changé pendant les années qu'ils ne cherchaient plus de petites amies, mais ces pères sont vraiment si incompetents dans les questions d'amour qu'on doit se demander comment ils ont pu trouver des femmes pour devenir pères en premier lieu.

Un bon exemple de cette nature maladroite des pères se trouve dans l'acte 3, scène 16 du Bourgeois Gentilhomme quand M. Jourdain rencontre la marquise Dorimène pour la première fois. Il la salue d'une manière si inapte qu'il semble être comme Thomas Diafoirus du Malade Imaginaire qui a mémorisé ses compliments pour la famille d'Argan et puis les a oubliés.

---

<sup>35</sup> Acte 2, Scène 2, ligne 14

Ici il semble que Jourdain aussi a oublié ce qu'il voulait dire et Dorante et Dorimène voient tout de suite qu'il est mal à l'aise. Ses révérences à la marquise sont donc tout à fait ridicules. Le premier rendez-vous entre Harpagon et Mariane est aussi ridicule. Frosine a dit au vieil Harpagon que Mariane aime bien des vieillards, qu'elle ne veut point d'un jeune homme et qu'elle préfère les hommes vieux qui portent des lunettes et une longue barbe. Donc quand Harpagon la rencontre dans l'acte 3, scène 5, il attire l'attention aux lunettes qu'il porte d'une manière ridicule et très amusante. Ensuite, dans la scène 6, on voit ce que Mariane a vraiment pensé de lui, qu'il est un « homme déplaisant ». <sup>36</sup> Ainsi on voit qu'Harpagon et Jourdain sont tout à fait absurdes pendant leurs premiers rencontres avec des filles, et on voit un certain narcissisme ou amour de soi chez ces pères aussi. Ils pensent qu'ils sont très habiles avec les filles : Jourdain se trouve élégant tandis qu'Harpagon se trouve sage quand ils ne le sont pas du tout. Ce narcissisme et aveuglement à leurs vrais états ajoutent bien au comique de ces scènes.

Si on continue à comparer Harpagon et Jourdain dans les questions d'amour, on commence à voir qu'ils sont exactement l'inverse l'un de l'autre dans la façon dont ils essaient de séduire les femmes. Les deux hommes préparent des réceptions pour leurs amantes respectives et j'ai déjà noté quand j'ai parlé des obsessions qu'Harpagon n'avait même pas mis assez à manger sur la table pour tous ses invités. Par contre, M. Jourdain a trop dépensé sur sa réception. Dans la première scène de l'acte 4, Dorante fait un éloge de la table de M. Jourdain et de tous les bons mets et friandises qui se trouvent là. Harpagon ne s'occupe guère d'impressionner Mariane – il s'intéresse plutôt à comment elle va l'impressionner (peut-être avec une dot). M. Jourdain représente l'autre côté de la gamme – il est trop préoccupé avec ce que Dorimène pense de lui. Ainsi ces deux hommes vont trop loin dans le sens contraire dans leurs efforts de séduction et les deux font bien rire aux spectateurs par leur position extrême

---

<sup>36</sup> Acte 3, Scène 6, ligne 7

même.

Une autre matière qui montre ce contraste est le sujet des diamants dans ces deux pièces. Chaque amante a reçu un diamant de quelqu'un d'autre sous le nom du père. La différence, c'est que M. Jourdain a donné son diamant de plein gré à Dorante pour le donner à Dorimène. Bien sûr Dorante a donné le diamant à la marquise, mais il ne lui a pas dit qu'il venait de la part de Jourdain. Ainsi quand Jourdain essaie plusieurs fois d'attirer l'attention au fait qu'il a fait un si beau cadeau à la marquise, il semble absurde. Il fait des compliments sur les mains de Dorimène, il demande à Dorante s'il ne peut pas demander si la marquise a aimé son cadeau, etc. Son comportement est risible et sans finesse. Par contre, Harpagon ne voulait point du tout que son diamant soit donné à Mariane. C'était Cléante qui lui a donné cette pierre précieuse malgré les protestations et le déplaisir évident d'Harpagon. Le public de la pièce peut voir aussi comment Mariane ne veut pas vraiment ce diamant, et on peut supposer que la marquise n'aurait pas pris un diamant de Jourdain non plus, (car elle pense que le diamant vient de Dorante). On peut dire que les jeunes femmes n'auraient pas envie de se trouver redevables à un vieillard. Les deux situations de diamants sont totalement opposées, mais les deux pères sont aussi complètement misérables.

On voit donc comment l'amour joue un grand rôle dans l'action et la comédie de ces pièces. Les pères se mêlent de l'amour de leurs enfants, et quelquefois ils veulent même partager ces amitiés avec les jeunes, tels qu'Arnolphe, qui veut épouser sa fille symbolique, ou Harpagon, qui veut prendre l'amante de son fils. Les tensions entre les parties de père, amantes, et enfants occupent donc beaucoup de l'action de la pièce. En outre, quand on a un père amoureux, son incapacité de bien séduire une femme crée beaucoup de moments comiques dans la pièce. Ainsi les catégories de père et d'amant sont complètement séparées. On ne peut pas être père et amant à la fois : tous les pères amoureux échouent dans leurs



efforts risibles de séduire les jeunes filles. Il me semble donc qu'on a vu dans cette thèse comment toutes ces questions de conflit, d'amour, de comédie, de pouvoir, et d'obsession sont liées ensemble dans les personnages des pères. Dans la conclusion qui suit, je vais essayer de mieux montrer ce réseau de caractéristiques des pères lourds et comment ils se croisent.

### **Conclusion**

Après avoir fait toutes ces réflexions sur la paternité comme une structure sociale et comment les pères agissent dans les comédies classiques, on commence à voir qu'il y a beaucoup d'entrecroisements entre tous les sujets que j'ai considérés, tels que le pouvoir, l'obsession, etc. Ensemble, ils dessinent un portrait des deux fonctions majeures d'un père lourd dans une comédie classique. Premièrement, le père réalise le rôle d'obstacle dans ces comédies. Ils créent le conflit principal (qui est généralement lié aux mariages des enfants et chez Molière, aux obsessions des pères) qui détermine l'action de la pièce. C'est grâce au pouvoir naturel du père qu'ils peuvent contrôler la pièce d'une telle façon – aucun autre type de personnage ne peut faire cela. Deuxièmement, les pères apportent beaucoup de comédie aux pièces, ce qui est essentiellement dû au développement du caractère original de beaucoup de ces pères lourds. Les obsessions des pères de Molière, leur incompetence totale dans les questions d'amour, et beaucoup d'autres petits moments dans chaque comédie individuelle rendent ces pères très comiques.

Si on veut considérer ces deux grandes fonctions des pères lourds à la fois, on peut penser à la nature subversive de la comédie. Subversive, comme j'ai déjà noté dans la partie sur le pouvoir, parce qu'il s'agit d'attentats contre le pouvoir et l'autorité du père. Si son rôle est celui d'un obstacle, il s'ensuit que le rôle des enfants est de surmonter cet obstacle par subvertir le pouvoir du père. Logiquement donc les pièces avec un père lourd auront presque toujours ce type de conflit subversif entre le père et les enfants.

Etre amusant, ou être comique, c'est rompre avec les règles, c'est faire quelque chose qui est contre ce qui est normal dans la société. Donc, la comédie est de nature subversive. Quand les enfants, les domestiques, et les autres membres de la famille se dressent contre les vœux du père, c'est une façon de se rompre avec la tradition d'autorité paternelle. L'intrigue de ces comédies avec des pères lourds est inévitablement subversive. Quand on rit aux pères ridicules, c'est un acte révolutionnaire, c'est contre le père, et ça peut avoir un effet assez cathartique pour les spectateurs. Le public au temps de Molière vivait sous le règne de Louis XIV, une période absolutiste, rigide, et conformiste. Voir n'importe quoi qui se moque d'une telle autorité était ainsi très agréable et amusant. Le rire ici est donc subversif, rebelle, et dynamisant. Cependant, il faut noter aussi que la comédie subversive (ici et ailleurs) dépend souvent de ces relations de pouvoir dont elle semble vouloir se moquer et même renverser pour trouver les sujets comiques. Donc il y a une sorte de codépendance entre la comédie subversive et les pères lourds. Ils vont de pair. Par conséquent, on peut dire que les comédies de pères lourds sont rendues plus importantes quand on les situe dans le contexte plus grand de la subversion.

À ce point il faut aussi poser la question « Jusqu'à quel point est-ce que la paternité est centrale aux pièces que nous examinons ? » Ici je dois dire que même si les pères semblent être les personnages principaux (et évidemment ce sont les personnages le plus souvent sur scène), ils sont quand même secondaires à l'action. Dans la comédie il s'agit de jeunes amants et de jeunes qui triomphent sur l'âge et sur les vieux. Donc on ne peut pas avoir une comédie où il s'agit seulement de pères, mais on peut en avoir une où il s'agit de jeunes sans père (bien que ce ne soit pas très commun sauf chez Corneille). Le rôle d'obstacle que jouent les pères est quand même important. Ainsi on peut dire qu'en tout, le rôle du père est plutôt un rôle qui est secondaire aux grands thèmes de la jeunesse et de l'amour dans l'intrigue comique classique.

Il faut noter que les pères lourds fonctionnent dans des rôles plus grands que ceux du père comique moyen – on doit seulement les comparer pour voir cela. Si on prend GÉronte du Menteur, on voit qu'il essaie d'être un obstacle à son fils, il essaie de le marier à une fille et faire de lui un bon fils, mais Dorante n'écoute aucun conseil de son père et continue à faire ce qu'il veut. Dom Louis, le père de Dom Juan dans la pièce du même titre, fonctionne de façon similaire à GÉronte. Il essaie d'améliorer la conduite de Dom Juan, mais ses efforts n'ont aucun effet sur ce fils libertin. Par contre, les enfants de tous les pères lourds sont évidemment soumis à leurs pères – ils les écoutent bien et on voit toujours comment tous les autres personnages de la pièce doivent créer des stratagèmes pour éviter ou détourner les projets du père.

Une autre chose importante à remarquer, c'est que les comédies se terminent toujours par un mariage. On a le sens ici que le jeune couple, c'est le futur, tandis que le père vit dans le passé. Dans plusieurs des comédies que j'ai regardées c'est même indiqué que les pères vont jouer peu ou aucun rôle dans la vie future de leurs enfants. Dans L'École des Femmes, Arnolphe est exilé de la scène. Étant donné le fait qu'il n'est pas le vrai père et son ancien rôle était d'être l'obstacle au mariage Horace-Agnès, c'est une idée grotesque qu'il puisse continuer à faire partie de leur vie. Les enfants d'Harpagon dans L'Avare semblent aussi ne plus vouloir de lui dans leur vie. Ils ont trouvé un nouveau (et meilleur) père dans Anselme, leur beau-père. On peut considérer que cette chute des pères au dénouement les met à côté en termes d'importance. Peut-être qu'avec les nouveaux mariages des enfants, il y aura bientôt de nouveaux pères aussi, et donc les pères se trouveront encore plus déplacés.

Étant donné l'idée qu'avec le mariage de l'enfant, on n'aurait plus besoin du père, est-ce qu'on peut voir tout le conflit (créé par le père) au sujet du mariage de l'enfant comme un stratagème par le père, conscient ou pas, de maintenir son pouvoir et sa dominance paternelle? Quand les enfants quittent la maison du père pour faire leurs propres ménages, les pères n'ont

plus d'enfants et donc ils n'ont plus de statut comme père. Ils perdent du pouvoir en perdant leurs enfants. Harpagon et Arnolphe, par exemple, sont forcés de laisser leurs enfants se marier à cause des actions et des stratégies des enfants. Donc on peut voir une certaine répugnance chez les pères à l'idée d'autoriser ces mariages et donc de perdre du pouvoir.

Les mariages des enfants ont aussi un autre rôle dans la vie non seulement des pères lourds, mais aussi dans la vie de tous les pères à cet époque. On peut considérer le père, comme chef-de-famille, d'être le symbole de la famille. Il a donc pour fonction sociale de continuer la ligne familiale. Premièrement, il doit avoir des enfants, et puis il doit trouver des époux pour ses enfants pour qu'ils puissent continuer la ligne familiale. Ainsi chez les pères lourds on voit un problème : ils ne réalisent pas leur fonction sociale parce qu'ils essaient souvent d'arranger les mariages qui seront sans amour ou même stérile pour leurs enfants. Donc ils constituent en fait des obstacles à la continuation et à la reproduction de leurs familles.

Dans Le Malade Imaginaire, c'est Béralde, le frère d'Argan, qui reconnaît la triste sorte du mariage proposée entre Angélique et Thomas Diafoirus. Il dit à Argan qu'Angélique n'aime pas vraiment le jeune Diafoirus, qu'elle a en fait un autre amant qui lui convient plus, et donc qu'il faut s'accommoder à l'inclination d'Angélique parce que « de là dépend tout le bonheur d'un mariage ». <sup>37</sup> Béralde sait bien qu'un mariage entre Angélique et Thomas ne sera pas heureux et il implique même que peut-être Angélique ne sera pas fidèle dans un tel mariage. Harpagon de L'Avare veut condamner ses enfants aux mariages pareils et même pires que celui d'Angélique. Il est vrai que Cléante et Elise n'aimeront pas non plus leurs époux proposés, mais ici il y a aussi la possibilité de mariages infertiles : le vieux seigneur Anselme destiné à Elise et la riche veuve pour Cléante sont tous les deux peut-être trop vieux pour avoir des enfants. Donc Harpagon crée ici le potentiel de faire disparaître complètement sa famille après la

---

<sup>37</sup> Acte 3, Scène 3, ligne 211

génération de ses enfants – un échec total en ce qui concerne sa fonction sociale de continuer la ligne familiale. En fait, presque tous les pères lourds essaient d'arranger de tels mariages pour leurs enfants – ils ne consentent pas aux mariages heureux jusqu'à ce qu'ils y soient contraints. Il me semble que ce manque de réalisation du rôle de père ici indique l'échec ultime de ces pères lourds comme père et fait partie de pourquoi ils disparaissent au moins en partie à la fin des pièces.

Ce groupe de pères lourds est un groupe de pères uniques et intéressants dans la comédie classique. Mais leur situation au dénouement est un peu triste, comme ils n'ont guère de futur comme pères quand leurs enfants se marieront. Ils sont voués à l'anéantissement ; et comme on ne voit pas le mariage des enfants sur scène, on ne voit pas cette disparition des pères non plus, avec l'exception d'Arnolphe. Tous ces pères lourds ont échoué en quelque sorte – leurs enfants se sont mariés à leur guise, les pères amoureux n'ont plus d'amour, et ils n'ont effectivement plus de rôle.

## Bibliographie

- Albanese, Ralph. Le Dynamisme de la peur chez Molière : une analyse socio-culturelle de *Dom Juan, Tartuffe, et l'Ecole Des Femmes*. University, Mississippi: Romance Monographs, 1976.
- Benichou, Paul. Morales du grand siècle. Paris: 1948.
- Bergson, Henri. Le Rire. 47e édition. Éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1940.
- Cashman, Kimberly. "*Les Femmes Savantes*, Or how Not to Resist the Authority of the Father." Relations & Relationships in Seventeenth-Century French Literature. Ed. Jennifer R. Perlmutter. Tübingen, Germany: Gunter Narr Verlag, 2006. 275-287.
- Descotes, Maurice. "Molière et le conflit des générations." RHLF 72 (Sept-Dec 1972): 786-99.
- Dobrovsky, Serge. "Arnolphe ou la chute du héros." Mercure de France 343 (1961): 111-18.
- Emelina, Jean. "Molière: Les jeux de la mort et de la vie." Revue d'Histoire Littéraire de la France 88 (1988): 650-76.
- Frye, Northrop. Anatomie de la critique. Trans. Guy Durand. Paris: Gallimard, 1969.
- . Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton: 1957.
- Gaines, James. Social Structures in Molière's Theater. Columbus: Ohio State University Press, 1984.
- Gorilovics, Tivadar. "Moliere's Disturbing Fathers." Paternity and Fatherhood: Myths and Realities. Ed. Lieve Spaas and Trista Selous. New York, NY: St. Martin's Press, 1998. 227-235.

Gossman, Lionel. "Molière and Tartuffe: Law and Order in the Seventeenth Century." The French Review 43.6 (1970): 901-12.

Guicharnaud, Jacques. Molière: Une Aventure théâtrale. Paris:, 1963.

Gutwirth, Marcel. Molière ou l'invention comique. Paris: 1966.

Hong, Ran-E. "Familles, je vous hais" ou la veine anti-familiale dans le théâtre de Molière." Relations and Relationships in Seventeenth-Century French Literature. Ed. Jennifer R. Perlmutter. Tübingen, Germany: Gunter Narr Verlag, 2004. 323-330.

Hubert, J. D. Molière & the Comedy of Intellect. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962.

Johnson, Barbara. "Teaching Ignorance: *L'Ecole des Femmes*." Yale French Studies 63 (1982): 165-82.

Knutson, Harold C. Molière: An Archetypal Approach. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1976.

Langer, Susanne. Feeling and Form. New York: 1953.

Magné, Bernard. "*L'Ecole des femmes* ou la conquête de la parole." Revue des Sciences humaines 37, no.145 (1972): 125-40.

Mauron, Charles. Des Métaphores obsédantes au mythe personnel; introduction à la psychocritique. Paris: Librairie Jose Corti, 1980.

---. Psychocritique du genre comique: Aristophane, Plaute, Térence, Molière. 3e édition. Paris: Librairie José Corti, 1985.

McBride, Robert. "*L'Avare* or Harpagon's Masterclass in Comedy." The Cambridge Companion to Molière. Ed. David Bradby and Andrew Calder. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2006. 83-93.

Moore, W. G. Molière: A New Criticism. Oxford: 1949.

Mossman, Carol A. "The Restitution of Paternity in Molière's *Le Malade Imaginaire*." South Central Review 3.1 (1986): 50-6.

Nurse, Peter Hampshire. Molière and the Comic Spirit. Genève: Droz, 1991.

Romanowski, Sylvie. "I? Leave this House? Space and Language in *Tartuffe*." Approaches to Teaching Molière's Tartuffe and Other Plays. Ed. James F. Gaines and Michael S. Koppisch. New York: MLA, 1995. 33-41.

Rowe, Jon. "Une Etude des images archétypes dans trois pièces de Molière." L'Âge du théâtre en France. Ed. David Trott and Nicole Boursier. Edmonton: Academic Printing & Pub., 1988. 63-71.

Scherer, Jacques. La Dramaturgie classique en France. Ed. A. G. Nizet. Paris: Librairie Nizet, 1970.

---. "Pour une sociologie des obstacles au mariage dans le théâtre français du XVIIe siècle." Dramaturgie et société. Ed. J. Jacquot. Paris: 1968. 297-305.



Serroy, Jean. "Argan et la mort: autopsie du malade imaginaire." L'Art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon. Paris: PUF, 1992. 239-246.

Waterson, Karolyn. Molière et l'autorité: structures sociales, structures critiques. Lexington: French Forum Monographs, 1976.