



Le décor de *L'École des femmes* : hypothèses pour une reconstitution

Pierre PASQUIER
(CESR, Université François Rabelais de
Tours)

Comment procéder, en l'absence de tout croquis d'époque, pour reconstituer le dispositif scénographique dans lequel a été représentée une pièce au XVII^e siècle ? Pour mener à bien une telle opération, toujours délicate, il faut puiser à trois sources d'informations. La première et principale source est constituée par l'ensemble des marqueurs spatiaux inscrits dans le texte publié, c'est-à-dire les indices intratextuels ou paratextuels qui permettent au lecteur de comprendre où se déroule l'action. La deuxième source d'informations, qui vient souvent utilement compléter la première, est constituée par les documents relatifs à la création ou à la reprise de la pièce. Ces documents peuvent être de nature très diverse : cela va des marchés passés entre comédiens et artisans aux témoignages de spectateurs contemporains en passant par les textes polémiques nourrissant les nombreuses querelles esthétiques du temps. Enfin, la troisième et dernière source d'informations est constituée par le frontispice de la pièce quand le volume de l'édition originale, voire celui d'une réédition, en comporte un¹.

Le recours à cette dernière source est cependant problématique, tant l'interprétation d'un frontispice reste une entreprise délicate. Il faut surtout se garder d'envisager l'estampe publiée comme une reproduction exacte du dispositif scénographique d'une pièce, ainsi que le serait de nos jours une photo de théâtre.

Dans le cas du frontispice de *L'École des femmes*, publié dans l'édition originale de la pièce parue en 1663² et généralement attribué à Chauveau³, la question semble relativement claire.

¹ Ce qui n'est pas toujours le cas, loin s'en faut, à l'époque.

² À Paris, chez Guillaume de Luyne. L'impression en a été partagée entre les ateliers de Jean Hénault et de Claude Blageart.

³ Il sera reproduit quasiment tel quel par Pierre Brissart dans la grande édition collective des *Œuvres* de Molière publiée en 1682.



Fig. 1. François Chauveau, *Frontispice de L'École des femmes de Molière*, 1663, gravure.

Rien ne prouve que ce dernier ait vu jouer la pièce au Palais-Royal lors de la série inaugurale de représentations données du 26 décembre 1662 au 9 mars 1663. Rien ne prouve non plus que Chauveau ait d'une manière ou d'une autre collaboré avec Molière ou ses comédiens. Le frontispice a sans doute été commandé à l'artiste par Guillaume de Luyne qui a obtenu le privilège le 4 février 1663 et l'a ensuite partagé avec sept autres libraires (Sercy, Jolly, Billaine, Loyson, Guignard, Barbin et Quinet). Enfin, il est hautement improbable que le graveur ait souhaité sacrifier à un quelconque réalisme. Comment a-t-il donc procédé pour concevoir l'estampe destinée à devenir frontispice ? La réponse est toute simple : il a lu la pièce. Un simple coup d'œil au frontispice suffit d'ailleurs pour constater que Chauveau y a en effet représenté le début de la scène 2 de l'acte III, plus précisément le moment où Arnolphe prononce ces vers (675-677) :

Agnès, pour m'écouter, laissez-là votre ouvrage.
Levez un peu la tête, et tournez le visage.
Là, regardez-moi là, durant cet entretien :

Le geste d'Arnolphe sur le frontispice correspond d'ailleurs exactement au texte de ce dernier vers. Chauveau a donc suivi l'usage qui prévalait alors dans l'estampe éditoriale de théâtre : il a représenté la scène la plus célèbre de la pièce, la fameuse scène des

« Maximes du mariage ». Vingt ans auparavant, il n'avait pas procédé autrement pour le frontispice de *Cinna* publié dans l'édition originale de la pièce parue en 1643⁴. Il y avait figuré la scène dernière de la tragédie, plus précisément le moment où Auguste exerce sa clémence en faveur des conjurés agenouillés devant lui.

On observera toutefois que le frontispice de Chauveau ne porte aucune marque ostensible de la théâtralité. On n'y voit ni un plateau de théâtre, comme sur le frontispice de *Othon* de Pierre Corneille⁵ ; ni un cadre de scène, comme sur les gravures de Della Bella ornant la première édition de *Mirame*⁶ ; ni des balustrades, comme sur l'estampe de Bosse figurant les trois grands farceurs de l'Hôtel de Bourgogne⁷. Si l'on considère ce frontispice indépendamment de la page de titre qui lui fait face, rien n'y trahit la théâtralité, rien n'y révèle qu'il s'agit d'une image scénique. Un tel frontispice pourrait tout aussi bien illustrer une scène de roman.

Pour en savoir davantage, mieux vaut donc considérer les marqueurs spatiaux figurant dans le texte de la pièce. Il convient toutefois de ne pas se méprendre sur ce qu'ils sont susceptibles de nous apprendre. Ces indices ne permettront pas de savoir dans quel dispositif scénographique a été créée la comédie de Molière, mais seulement de savoir dans quel dispositif le dramaturge souhaitait que la pièce se représentât, une fois imprimée, lorsque d'autres troupes la reprendraient. Il faut aussi ne pas perdre de vue le fait que ces marqueurs spatiaux ne dessinent pas directement un lieu scénique, mais un lieu virtuel, d'ordre purement fictionnel, que le décorateur de la troupe aura ensuite pour tâche d'actualiser sur la scène en y plantant des décors.

Dans *L'École des femmes*, les marqueurs spatiaux ne sont pas légion, comme dans la plupart des comédies régulières dont la spatialisation respecte l'unité de lieu. Le premier d'entre eux est à la fois le plus précis et le plus déterminant. À la fin de la liste des personnages, se trouve en effet la traditionnelle localisation de l'action. Celle-ci indique : « La Scène est dans une place de Ville ». Sur cette ville, le texte ne fournira aucune précision. Tout juste peut-on relever ces deux vers prononcés par Horace, à la dernière scène du premier acte (v. 289-290), parfaitement banals et susceptibles de s'appliquer à n'importe quelle ville de quelque importance. Quand Arnolphe lui demande comment il trouve la ville dans laquelle il vient d'arriver, le jeune homme répond : « Nombreuse en Citoyens, superbe en bâtiments, / Et j'en crois merveilleux les divertissements ».

Sur la place en question, le texte se montre beaucoup plus précis. Deux vers de la première scène de la pièce (v. 143 et 147) et un autre de la première scène de l'acte III (v. 674) permettent de comprendre que cette place est un carrefour entouré d'au moins trois bâtiments : la maison d'Arnolphe, le logis dans lequel vit recluse Agnès et la maison du notaire. Peut-être cet ensemble se complète-t-il d'un quatrième bâtiment abritant l'échoppe d'un savetier, encore que l'allusion faite à ce personnage au début de la scène 5 de l'acte IV (v. 1133) ne soit pas très claire.

Le texte donne, par contre, bien peu de précisions sur ces maisons. Deux vers de la scène 4 du premier acte (317-318) indiquent que les murs du logis d'Agnès sont rouges. Le texte attribue aussi à ce logis une fenêtre et un balcon. Mais ces deux éléments

⁴Voir l'album *Théâtre classique*, édité par Sylvie Chevalley (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970, p. 41).

⁵Ce frontispice figure seulement dans les exemplaires d'une contrefaçon hollandaise imprimée à Amsterdam par Abraham Wolfgang (datée Paris, 1665) : voir l'album *Théâtre classique...*, p. 119.

⁶Reproduites par Claire Chainaux dans son édition du *Théâtre complet* de Desmarets de Saint-Sorlin (Paris, Honoré Champion, 2005) : voir, par exemple, fig. 6, p. 602.

⁷Voir *Abraham Bosse, savant graveur*, dir. Sophie Join-Lambert et Maxime Préaud, Bibliothèque nationale de France-Musée des Beaux-Arts de Tours, 2004, p. 91.

n'apparaissent que dans des parenthèses narratives du texte. Le balcon se trouve en effet mentionné dans le récit d'Agnès à la scène 5 de l'acte II (v. 485-486) et dans celui d'Horace à la scène 6 de l'acte IV (v. 1146). La fenêtre, elle, est mentionnée dans plusieurs récits d'Horace : à la scène 4 de l'acte III (v. 876-879), à la scène 6 de l'acte IV (v. 1170-1175) et à la scène 2 de l'acte V (v. 1375-1380). Ni le balcon ni la fenêtre ne se trouvent donc impliqués dans l'action proprement dramatique, appelée à se dérouler effectivement sur scène, sous les yeux des spectateurs. Ces deux éléments sont par conséquent négligeables pour un décorateur de l'époque habitué à ne représenter sur le plateau que les éléments effectivement engagés dans le déroulement de l'action scénique.

Le texte mentionne également une allée. À la scène 3 de l'acte V, Arnolphe propose en effet à Horace de lui confier Agnès une fois que le jeune homme l'aura enlevée (v. 1447-1452) :

Mais comment ferons-nous ; car il fait un peu jour ;
Si je la prends ici, l'on me verra, peut-être,
Et s'il faut que chez moi vous veniez à paraître,
Des valets causeront. Pour jouer au plus sûr,
Il faut me l'amener dans un lieu plus obscur,
Mon allée est commode, et je l'y vais attendre.

Quel sens prêter au terme « allée » ? Les dictionnaires d'époque offrent deux acceptions : soit le sens architectural de corridor permettant, dans un bâtiment, de passer d'une pièce à l'autre ; soit le sens horticole de chemin bordé d'arbres ou de massifs. Celui de Furetière, par exemple, propose, pour le premier sens : « Une séparation, un corridor dans des bâtiments, par où on va d'un lieu à un autre. La salle était fermée, on l'a fait attendre dans l'allée ». Pour le second sens, Furetière indique : « Se dit aussi des lieux où on peut se promener, soit dans les jardins, soit à la campagne, qui est ordinairement bordée d'arbres des deux côtés ». Quelques éléments textuels inclinent à choisir le deuxième sens. On observera d'abord que la scène 3 de l'acte V, dans laquelle Horace remet effectivement Agnès à Arnolphe, ne fait pas la moindre allusion à des arbres. Par contre, Horace y dit à Agnès (v. 1461) : « Entrez dans cette porte, et laissez-vous conduire. »

Et le texte ajoute cette didascalie : « *Arnolphe lui prend la main sans qu'elle le connaisse* ». On remarquera ensuite que la présence d'une allée d'arbres devant la maison d'Arnolphe rendrait difficilement compréhensible la didascalie de la fin de la scène 6 de l'acte V. Avant l'entrée en scène de Chrysalde, Oronte et Enrique, Horace et Arnolphe cherchent à se dissimuler pour éviter le père du jeune homme. Le texte nous dit qu'ils « *demeurent dans un coin du Théâtre* ». À l'évidence, s'il y avait des arbres devant la demeure d'Arnolphe, les deux personnages se dissimuleraient derrière. Tout paraît donc indiquer que l'allée en question est plutôt un corridor, celui du logis d'Arnolphe. Les données du texte de la scène 3 de l'acte V concordent d'ailleurs assez bien avec la définition de l'allée proposée dans le *Dictionnaire d'architecture* de d'Aviler⁸ : « passage commun pour aller depuis la porte du logis jusqu'à la cour ou à la montée ».

Au reste, la question importe peu. Car, pour le décorateur d'une troupe reprenant *L'École des femmes*, cette allée est aussi négligeable que le balcon d'Agnès précédemment évoqué et pour la même raison : l'action n'y pénètre pas. Comme le prouvent la fin de la

⁸ Dont la première édition date de 1693 (Paris, N. Langlois).

scène 3 et le début de la scène 4 de l'acte V, Arnolphe et Agnès, en effet, ne franchissent pas la porte du logis du barbon et restent sur le seuil.

Mais une fois établi que l'action se déroule dans un carrefour bordé de trois ou quatre maisons, il reste à vérifier où elle se déploie : à l'intérieur ou à l'extérieur de ces dernières ? Si la première scène de la pièce ne permet pas de trancher, la deuxième, au cours de laquelle Arnolphe aura le plus grand mal à se faire ouvrir la porte du logis d'Agnès par Alain et Georgette, ne laisse aucun doute : l'action se passe, à l'évidence, devant cette maison. Et la soigneuse liaison des scènes observée dans la suite de la pièce prouve que l'action se déroule toute entière dans un lieu unique situé à l'extérieur : le quadrilatère dessiné par les maisons du carrefour. Une seule séquence fera entrer l'action dans le logis d'Agnès, plus précisément dans sa chambre. Mais elle se trouve reléguée dans une parenthèse narrative du texte, celle du récit fait par Horace à la scène 6 de l'acte IV (v. 1145-1170).

À partir des indices spatiaux offerts par le texte de la comédie, une première hypothèse peut se formuler : Molière souhaitait que *L'École des femmes* fût reprise dans un dispositif scénographique figurant un carrefour comique à l'italienne. Une seconde hypothèse peut compléter la première : peut-être la comédie avait-elle été créée, au Palais-Royal, dans un dispositif comparable.

Le carrefour comique à l'italienne est un dispositif ancien dans l'histoire de la scénographie française. Son usage remonte à la représentation des comédies humanistes dans les années 1560 et 1570. Cette formule scénographique a été souvent employée ensuite, en particulier dans les années 1630, par exemple pour la représentation des comédies cornéliennes ou des comédies à l'antique de Rotrou⁹. Qui plus est, depuis le début de l'hégémonie du modèle dramatique régulier, le carrefour comique à l'italienne constituait avec la fameuse salle, l'une des deux modalités offertes à la spatialisation de la comédie. En ce début des années 1660, un tel dispositif est donc parfaitement banal et on ne peut plus attendre pour une comédie régulière.

Pour en savoir davantage, il faut se tourner vers la troisième source d'informations évoquée plus haut : celle que constitue l'ensemble des documents relatifs à la création ou à la reprise de la pièce concernée. Dans le cas de *L'École des femmes*, ces documents sont très rares. Il y a, d'abord, la très brève notice scénographique consacrée à la pièce par Michel Laurent, décorateur de la Troupe Royale, dans la deuxième section du *Mémoire dit de Mahelot*. Cette notice concerne une reprise de la comédie à l'Hôtel de Bourgogne à une date indéterminée, mais nécessairement antérieure à la saison théâtrale 1679-1680. Le document est d'autant plus intéressant que c'est le seul qui ait été conservé et qui nous montre comment le décorateur d'une troupe désirent reprendre *L'École des femmes* à cette époque interprétait les marqueurs spatiaux figurant dans le texte de la comédie. Laurent note dans son registre¹⁰ : « Theatre¹¹ est deux maisons sur le devant et le reste est une place de ville ». Le dispositif prévu par le décorateur de la Troupe Royale est donc bien un carrefour à l'italienne, disposé sur deux, voire trois plans en profondeur. On notera que Laurent n'ajoute aucun détail susceptible de particulariser un tant soit peu ce dispositif traditionnel. C'est d'autant plus frappant que le décorateur note, pour d'autres comédies jouées par les Grands Comédiens à la même époque, des éléments conférant une certaine spécificité au carrefour à l'italienne dans lequel elles sont appelées à être représentées : il

⁹ Voir, par exemple, le dispositif des *Ménechmes* dans notre édition du *Mémoire de Mahelot*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 306.

¹⁰ *Le Mémoire de Mahelot...*, p. 332.

¹¹ Le mot signifie ici « scène ».

mentionne, par exemple, une fenêtre ouvrante pour *Le Deuil* de Thomas Corneille et Hauteroche¹² et même une grande salle à colonnes pour *La Fille capitaine* de Montfleury¹³. Pour la reprise de *L'École des femmes* à l'Hôtel de Bourgogne, par contre, Michel Laurent a estimé que rien, dans le texte de la comédie de Molière, ne justifiait de s'écarter un tant soit peu du traditionnel carrefour à l'italienne.

Il y a, ensuite, un passage de *Zélinde*, petite comédie de Donneau de Visé publiée en 1663, qui constitue l'une des pièces majeures de la querelle de *L'École des femmes*. À la scène VIII, l'héroïne éponyme critique vertement l'in vraisemblance de la spatialisation adoptée par Elomire. Elle observe en particulier : « Comme cette pièce commence dans la rue, et qu'elle s'y passe toute, il est bien juste qu'elle s'y dénoue, afin de garder l'unité de lieu¹⁴ ». Cette pique vengeresse nous apporte de précieuses indications. D'abord, elle confirme que la première scène de la pièce se déroule bien au carrefour, devant les maisons, comme la liaison des scènes le laissait supposer. Elle confirme ensuite que toute l'action de la pièce se déroule bien à l'extérieur des maisons. Elle confirme enfin et surtout la seconde des deux hypothèses émises plus haut en nous livrant indirectement le témoignage de Donneau de Visé qui a, comme son héroïne, assisté aux premières représentations de la comédie en décembre 1662 : quand la pièce a été créée au Palais-Royal, elle s'est effectivement jouée dans un dispositif de carrefour à l'italienne.

La création de *L'École des femmes* semble, par contre, n'avoir laissé presque aucune trace dans les archives. Dans le grand recueil de documents réunis par Madeleine Jurgens et Elizabeth Maxfield-Miller, *Cent ans de recherches sur Molière*¹⁵, par exemple, on ne trouve rien : pas le moindre marché, en particulier, passé entre les comédiens et des artisans pour la réalisation des décorations. Dans le *Registre* de La Grange, on ne trouve pas davantage. Certains silences sont paradoxalement éloquents. Celui-ci tendrait à prouver que la troupe de Molière, pour la création de *L'École des femmes*, n'a pris aucune disposition particulière, n'a consenti aucune dépense sortant de l'ordinaire. Le silence est d'ailleurs si assourdissant que l'on peut légitimement se demander si la troupe du Palais-Royal n'a pas tout simplement, pour les premières représentations de la pièce, réemployé un ensemble de décorations figurant un carrefour à l'italienne déjà employé antérieurement pour jouer une autre comédie régulière. Mais il est difficile de trancher, tant la question du emploi des décorations sur la scène du XVII^e siècle reste un problème délicat. Il est certain que les comédiens de cette époque étaient volontiers enclins à réemployer décorations et accessoires, surtout ceux des troupes de campagne, pour d'évidentes raisons économiques. Mais il est non moins certain que ceux des troupes permanentes parisiennes ne pouvaient pas sacrifier aussi facilement à cette coutume que leurs homologues provinciaux. Les troupes parisiennes se trouvaient en effet engagées dans une concurrence féroce. Elles avaient une réputation à soutenir, ce que nous appellerions aujourd'hui un *standing* à tenir. Sans doute étaient-elles donc contraintes de renouveler assez régulièrement leurs décorations. Mais elles ne devaient pas s'y résoudre sans de sérieuses raisons.

Le silence des archives sur le dispositif scénographique adopté pour la création de *L'École des femmes* fait écho, si l'on ose dire, à un autre silence, tout aussi remarquable : celui que gardent les textes de la querelle déclenchée par la comédie de Molière. Dans le

¹² *Le Mémoire de Mahelot...*, p. 343.

¹³ *Le Mémoire de Mahelot...*, p. 333.

¹⁴ Donneau de Visé, *Zélinde ou la véritable Critique de L'École des Femmes*, Paris, de Luyne, 1663, sc. 8, p. 116

¹⁵ Paris, SEVPEN, 1963.

recueil publié par Georges Mongrédien, *La Querelle de L'École des femmes*¹⁶, on ne trouve en effet pas la moindre allusion à une quelconque innovation scénographique, à un quelconque écart par rapport aux usages scénographiques du temps. Si innovation ou écart il y avait eu, nul doute que les adversaires de la comédie, déterminés à faire feu de tout bois, s'en seraient aussitôt saisis pour en tirer argument contre Molière. Inversement, ce dernier n'aurait pas manqué d'ajouter un tel élément à la liste des griefs dressée dans la scène VI de *La Critique de L'École des femmes* par le docte poète Lysidas, ne serait-ce que pour permettre au contradicteur de ce dernier, Dorante, de le porter au crédit du dramaturge et de le monter en épingle.

Il faut donc se rendre à l'évidence. Le dispositif scénographique voulu par Molière pour la création et les reprises de *L'École des femmes* n'avait rien de particulier, rien d'extraordinaire. La notice de Michel Laurent et le témoignage de Donneau de Visé permettent cependant de confirmer les hypothèses formulées précédemment : Molière souhaitait que son œuvre se jouât dans un carrefour à l'italienne parfaitement banal, conforme à ceux dont on usait à l'époque pour représenter de nombreuses comédies régulières.

Mais si le carrefour était banal, la manière dont Molière l'a exploité l'était peut-être moins. Traditionnellement, en effet, les dramaturges qui entendaient situer l'action d'une comédie dans un carrefour à l'italienne, concevaient des situations susceptibles de se déployer avec plus ou moins de vraisemblance dans un tel lieu : il fallait que les personnages pussent, de la manière la plus plausible possible, se rencontrer et s'entretenir dans la rue ou sur le seuil des maisons du carrefour. Naturellement, il n'échappait à personne qu'une telle fiction comportait une certaine part de convention. En 1660, Pierre Corneille avait d'ailleurs souligné que l'adoption de l'unité de lieu n'avait fait qu'accroître cette part¹⁷. Or, dans *L'École des femmes*, Molière joue pleinement de cette convention. Il situe en effet sur la « place de Ville » qu'il a choisie, non seulement des phases de l'action qui peuvent avec une vraisemblance raisonnable s'y dérouler, tels les entretiens entre Horace et Arnolphe ou entre ce dernier et Chrysalde, mais encore celles qui, en toute vraisemblance, ne devraient pas s'y passer : les entretiens entre Arnolphe et Agnès, trop intimes pour ne pas se dérouler à l'intérieur du logis de la jeune fille, au premier chef la scène des « Maximes du mariage » ou celle du « le ». Une telle licence dans l'usage de la convention n'a d'ailleurs pas échappé aux contempteurs les plus sourcilleux de la comédie. Dans un passage de la scène VIII de la *Zélinde*, Donneau de Visé observe par la bouche de son héroïne : « Le même Arnolphe ne perd-il pas l'esprit, et ne dément-il pas son caractère, lorsqu'il fait venir quatre ou cinq fois Agnès dans la rue pour l'entretenir¹⁸ ? » La critique se précise un peu plus loin :

Comme cette pièce commence dans la rue, et qu'elle s'y passe toute, il est bien juste qu'elle s'y dénoue, afin de garder l'unité de lieu. Si elle finissait par quelque action précipitée, comme par un combat, je ne la blâmerais point de se dénouer dans la rue ; mais c'est une chose extraordinaire d'y voir huit personnes s'y entretenir, de sang froid, et donner des éclaircissements de toutes choses : ce n'est pas que je blâme les pièces qui se passent dans les rues, je sais que cela se peut, et que nous en avons qui s'y passent, chez les Anciens ; mais il faut qu'il y ait plus d'action, et que l'on donne des couleurs aux choses que l'on y fait

¹⁶ Paris, STFM, 1971 (2 vol.).

¹⁷ Voir les examens respectifs de *La Galerie du Palais* et de *La Suivante*, in *Œuvres complètes*, éd. par Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, t. I, p. 303 et 390.

¹⁸ *Zélinde*, sc. 8, p. 115.

passer ; ce qui n'arrive pas dans *L'École des femmes*, où Arnolphe ne dit point pourquoi il entretient Agnès dans la rue, bien qu'il fasse plusieurs fois la même faute¹⁹.

On croirait entendre l'abbé d'Aubignac. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'auteur de la *Zélinde* invoque d'ailleurs la notion de couleur, l'un des concepts majeurs du grand théoricien de la vraisemblance²⁰.

Mais Molière va encore plus loin au début de la fameuse scène des « Maximes du mariage » (III, 2) : il assoit Arnolphe sur une chaise devant le logis d'Agnès. Le dramaturge semble ainsi recourir, pour une phase de l'action qui aurait dû en toute logique se dérouler à l'intérieur de la maison, à une très ancienne convention de la farce française. On se souvient que traditionnellement, la farce se représentait, quand elle se jouait seule et non en complément de programme, devant un rideau neutre ou orné d'un décor ornemental et non figuratif. Or, quand l'action de la pièce se transportait à l'intérieur d'un bâtiment désigné par le dialogue, les comédiens se contentaient de placer devant le rideau une chaise, un tabouret ou une table. Ces accessoires constituaient comme les signes élémentaires de l'intériorité et permettaient aux spectateurs de comprendre que l'action qui continuait à se passer sous leurs yeux, était censée se dérouler désormais à l'intérieur de l'édifice dans lequel avaient pénétré les personnages, autrement dit derrière le rideau²¹. Molière ne procède-t-il pas exactement comme les farceurs qui l'ont précédé dans la scène des « Maximes du mariage » ? La chaise d'Arnolphe suffira à signifier que l'entretien se déroule dans le logis d'Agnès. Il n'est pas certain, cependant, que cette ancienne convention ait été reconnue pour telle par tous les spectateurs du Palais-Royal, même si certains ont pu s'étonner de la disposition prise par Molière. Il est significatif que le personnage nommé Alcidon, à la scène III de *L'Impromptu de l'Hôtel de Condé*, fasse une allusion critique à la chaise d'Arnolphe (v. 149-154) sans se référer aucunement à la tradition farcesque.

En revenant au frontispice de *L'École des femmes*, on constate que Chauveau n'a pas oublié un tel détail : il représente effectivement Arnolphe assis sur une chaise à bras. Le graveur aurait-il décidément vu jouer la comédie ou a-t-il simplement suivi la didascalie placée au début de la scène concernée²² ? Ou bien la scène des « Maximes du mariage » était-elle devenue si célèbre qu'elle avait en quelque sorte figé dans la mémoire collective la position des deux personnages, Arnolphe restant assis et Agnès debout devant lui ? Dans sa notice concernant la reprise de *L'École des femmes* à l'Hôtel de Bourgogne, Michel Laurent, lui non plus, n'a pas oublié ce détail. Après avoir mentionné « les deux maisons sur le devant » et « le reste » en « place de ville », le décorateur de la Troupe Royale prend en effet bien soin de noter qu'il faudra, parmi les rares accessoires à prévoir : « un[e] chaise »²³.

Il est décidément singulier que le seul élément un tant soit peu original du dispositif scénographique de *L'École des femmes* soit une simple chaise. Mais il est significatif que l'emploi d'un tel accessoire procède d'un recours à la tradition farcesque.

¹⁹ *Zélinde*, sc. 8, p. 116-117.

²⁰ La couleur se trouve définie, au chapitre 6 du livre I de *La Pratique du théâtre* (p. 82 dans l'édition d'Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001), comme le motif ou la raison apparente pour faire qu'une fiction soit vraisemblablement arrivée ainsi.

²¹ Sur la scénographie de la farce française, voir Michel Rousse, *La Scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au moyen-âge*, Orléans, Paradigme, 2004, p. 96-102.

²² Qui indique sobrement : « ARNOPLHE assis ».

²³ *Le Mémoire de Mahelot*, éd. citée, p. 332.