

วาทศาสตร์แห่งการโต้คารมในบทละครเรื่อง เด ฟาม ซาวีองต์ ของโมลิแยร์

นายภาสกร ทองวิจิตร

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส ภาควิชาภาษาตะวันตก

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2563

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

LA RHÉTORIQUE DE LA JOUTE VERBALE
DANS *LES FEMMES SAVANTES* DE MOLIÈRE

Monsieur Passakorn Tongvijid

Ce mémoire fait partie des études supérieures
Conformément au règlement du diplôme de Maîtrise.
Section de Français, Département des Langues Occidentales
Faculté des Lettres
Université Chulalongkorn
Année Académique 2020
Tous droits réservés à l'Université Chulalongkorn

Sujet LA RHÉTORIQUE DE LA JOUTE VERBALE
DANS *LES FEMMES SAVANTES* DE MOLIÈRE

Par Monsieur Passakorn Tongvijid

Section Langues et Littérature Françaises

Département Langues Occidentales

Directrice de Mémoire Professeur assistant Atiporn Sathirasut, Ph.D.

Accepté par la Faculté des Lettres, Université Chulalongkorn, comme faisant partie du programme de Maîtrise, conformément au règlement du diplôme de Maîtrise :

.....Doyen de la Faculté des Lettres
(Professeur associé Suradech Chotiudompant, Ph.D.)

Le jury

.....Président
(Professeur assistant Piriya-dit Manit, Ph.D.)

.....Directrice de mémoire
(Professeur assistant Atiporn Sathirasut, Ph.D.)

.....Membre
(Mademoiselle Suwanna Satapatpattana, Ph.D.)

ภาสกร ทองวิจิตร : วาทยาศาสตร์แห่งการโต้คารมในบทละครเรื่อง เล ฟาม ซาวิองต์ ของโม

ลิแยร์ (LA RHÉTORIQUE DE LA JOUTE VERBALE DANS *LES FEMMES*

SAVANTES DE MOLIÈRE) อ. ที่ปรึกษาหลัก : ผศ.ดร. อติพร เสถียรสุด, 91 หน้า.

วิทยานิพนธ์เรื่องนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษากลวิธีทางภาษาที่โมลิแยร์ได้ใช้ในการประพันธ์

บทละครเรื่อง เล ฟาม ซาวิองต์ บทละครเรื่องนี้นำเสนอการปะทะคารมซึ่งตัวละครได้ใช้

กระบวนการทางวาทศิลป์และข้อโต้แย้งในรูปแบบต่างๆเพื่อปกป้องและสนับสนุนข้อคิดเห็นของ

ตนและทำลายความน่าเชื่อถือและคุณค่าของข้อโต้แย้งฝ่ายตรงข้าม ด้วยเหตุนี้ ตัวละครจึง

แบ่งเป็นสองฝ่าย ขณะที่ฝ่ายแรกยกย่องสรรเสริญความรู้อย่างโอ้อวด อีกฝ่ายกลับปกป้องจุดยืนใน

เรื่องความรัก ดังนั้น จึงมีการผสมผสานกันระหว่างการใช้ข้อโต้แย้งที่ยืดหลักเหตุผลและข้อโต้แย้ง

ที่สะท้อนอารมณ์ของตัวละครตลอดการปะทะคารม

ภาควิชา ภาษาตะวันตก ลายมือชื่อนิสิต.....

สาขาวิชา ภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส ลายมือชื่ออ.ที่ปรึกษาหลัก.....

ปีการศึกษา 2563

598 01806 22 : MENTION LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

MOTS CLÉS : RHÉTORIQUE / ARGUMENTATION / *LES FEMMES SAVANTES* /
MOLIÈRE

PASSAKORN TONGVIJID : LA RHÉTORIQUE DE LA JOUTE VERBALE
DANS *LES FEMMES SAVANTES* DE MOLIÈRE

DIRECTRICE DE MÉMOIRE : PROFESSEUR ASSISTANT ATIPORN
SATHIRASUT, Ph.D., 91 pp.

Cette étude vise à étudier les techniques discursives mises en œuvre par Molière dans les *Femmes savantes*. Cette pièce présente une joute oratoire où les personnages ont recours aux différents procédés rhétoriques et argumentatifs pour défendre et soutenir leurs points de vue tout en cherchant à discréditer et dévaloriser les arguments adverses. En effet, les protagonistes se scindent en deux camps. Tandis que les uns font, avec ostentation, l'éloge du savoir, les autres plaident pour la cause de l'amour. Ainsi, s'entremêlent les arguments rationnels et les arguments passionnels tout au long de la bataille verbale.

Département Langues occidentales Signature de l'étudiant.....

Section Langue et littérature françaises Signature de la directrice.....

Année académique 2020

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier avant tous ma directrice de mémoire, Madame le Professeur assistant Atiporn Sathirasut, Ph.D., à qui je dois une gratitude la plus profonde pour ses précieux conseils, sa patience et son effort inépuisables qu'elle a témoignés sans répit tout au long de mon étude. Sans son enseignement qui m'a forgé l'esprit et sa direction exemplaire, ce travail n'aurait pas pu voir le jour.

Je tiens à adresser mes remerciements à Madame Sophie Vincent et Madame Julie Rujataronajai Pomponi pour la relecture de mon travail ainsi qu'à Monsieur le Professeur assistant Piriyaudit Manit, Ph.D., pour avoir facilité la publication de mon travail dans la revue de l'Association thaïlandaise des professeurs de français et pour m'avoir encouragé à franchir toutes les difficultés auxquelles je faisais face durant mes études.

Mes remerciements vont également à tous les professeurs de la Section de Français de la Faculté des Lettres pour leur instruction qui me guide vers un bon chemin et qui inspire ma curiosité dans le monde de la littérature.

Je tiens à adresser ma reconnaissance respectueuse à l'ensemble du jury : son président Monsieur le Professeur assistant Piriyaudit Manit, Ph.D., et Mademoiselle Suwanna Satapatpattana, Ph.D., pour leur temps consacré à examiner ce mémoire.

Enfin, je voudrais adresser ma gratitude la plus sincère à ma famille : mon père adoptif, ma mère, ma tante, mes deux sœurs et mon compagnon, pour leur amour inconditionnel et leur soutien moral. Afin de me donner la liberté de poursuivre mes études, ils ont dû porter de lourds fardeaux sur leurs épaules.

TABLES DES MATIÈRES

	Pages
RÉSUMÉ (en thaï).....	iv
RÉSUMÉ (en français).....	v
REMERCIEMENTS.....	vi
TABLES DES MATIÈRES.....	vii
CHAPITRE I : INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE II : LE PRIVILÈGE DU SAVOIR.....	7
2.1. L'éloge du savoir pratique.....	7
2.2. Le mépris de l'ignorance	22
2.3. L'abus du savoir.....	35
CHAPITRE III : LA PLAIDOIRIE POUR LA PASSION.....	48
3.1. L'affrontement entre le corps et l'esprit.....	48
3.2. L'invocation aux autorités paternelles et divines.....	60
3.3. L'amour passionnel sublimé.....	71
CHAPITRE IV : CONCLUSION.....	84
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	87

BIBLIOGRAPHIE.....89

BIOGRAPHIE.....91

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Le théâtre de Molière ne cesse pas de fasciner de nouveaux lecteurs et d'inspirer de nouveaux critiques qui traitent son théâtre avec des approches modernes et des lectures inédites malgré le grand décalage temporel entre l'époque de sa création et aujourd'hui. L'intemporalité et l'efficacité du théâtre de Molière dépendent non seulement des procédés comiques ou des contenus spatio-temporels de ses œuvres mais elles sont dues aussi au mécanisme stylistique d'écriture et à la technique du dialogue dans son théâtre. Jacques Copeau a écrit par exemple :

Le contenu des œuvres de Molière n'est pas en cause ; mais sa charge satirique ne suffit pas à expliquer la qualité et l'efficacité de ses œuvres. Cette efficacité est propre à l'écriture théâtrale de Molière et aux moyens qu'elle met en œuvre.¹

Or, on constate que le nombre de recherches mettant en valeur cet aspect de la question est mesquin. Il existe moins d'études synthétiques des différents procédés techniques qui caractérisent la richesse des œuvres moliéresques et aident le lecteur à en découvrir plus vastement les thèmes récurrents et essentiels explorés par Molière. D'après Robert Garapon², il faudrait bien longtemps pour faire naître une étude d'ensemble qui emprunterait les approches de la stylistique, de la dramaturgie et de la critique littéraire et qui demanderait une vaste réflexion sur l'analyse discursif.

¹ Copeau, J. (1976). *Molière*. Paris : N.R.F. P.97, cité par Gabriel Conesa dans *le Dialogue moliéresque* (Conesa, G. (1991). *Le Dialogue moliéresque*. Paris : SEDES-CDU. P. 11)

² Garapon, R. (1964). Le dialogue moliéresque, contribution à l'étude de la stylistique dramatique de Molière. *Cahiers de l'AIEF*, n°16, P. 203.

Dans le domaine de la rhétorique, par exemple Houssein Seddik, de l'université Paris III, a présenté sa thèse de doctorat en 2009 sur les comédies moliéresques, intitulée *l'Art de la ruse : étude lexicale, rhétorique et dramaturgique de la ruse dans les comédies de Molière*. Il a appliqué l'approche de la technique langagière, surtout la rhétorique, l'argumentation et la stylistique, avec les pièces théâtrales de Molière. Mais le thème de sa recherche se concentre sur celui de la ruse. Il a étudié les manières dont les personnages fourbes construisent la fausse apparence, le simulacre, et le décalage entre l'être et le paraître pour duper les autres personnages. Ils adoptent une stratégie persuasive, puisée à la science de la rhétorique sophistique, et élaborée en fonction des passions de l'adversaire dans le seul but de le persuader par des inventions imaginaires susceptibles de le mettre à sa merci.

En Thaïlande, les recherches sur les comédies de Molière se trouvent principalement dans l'université Chulalongkorn. Paniti Hoonswaeng a fait une étude comparative de la comédie de Molière et celle de Courteline dans laquelle il a étudié la relation entre les moyens d'expression et l'identité culturelle des personnages, surtout de Martine, dans les *Femmes savantes*. Présenté en 1976, son mémoire s'intitule *Molière et Courteline : une étude comparative de leurs comédies*. Ensuite, en 2007, Piriya-dit Manit a présenté son étude sur le théâtre moliéresque qui s'appelle *la Sexualité chez les protagonistes dans le théâtre de Molière : étude psychocritique textuelle*. Il a analysé les personnages protagonistes de Molière avec une approche de la psychanalyse. Il a illustré le dégoût et l'angoisse que provoque l'objet sexuel chez ces personnages, ainsi que leur perversion sexuelle et leur complexe d'Œdipe. Pour les *Femmes savantes*, il a traité le sujet du dédain du mariage chez Armande. Et en 2010, Chalida Wejchayapakorn a présenté *la Violence de Dom Juan de Molière* dans

laquelle elle a étudié les protagonistes moliéresques en s'intéressant seulement au thème de la violence. Elle a fait appel aux théories du complexe d'Œdipe et de la pulsion d'Eros et de Thanatos pour démontrer l'agressivité qui est physique ainsi que verbale.

Dans le domaine de la technique du discours, Primruedee Tewvoharn, de l'université Chulalongkorn, a étudié la stratégie conversationnelle dans *Dom Juan* de Molière. Son mémoire, publié en 1989 et intitulé *Stratégie conversationnelle chez Dom Juan de Molière*, a mis en lumière les manières dont le personnage principal de cette pièce, Dom Juan, fait preuve de son intelligence discursive exceptionnelle pour se tirer d'embarras qui lui ont été posés par d'autres personnages. Au moyen de cette stratégie communicative, il ridiculise ses adversaires et se défend contre eux. L'auteur a apporté une vue discursive à la critique des œuvres moliéresques pour analyser la subtilité langagière de ce personnage fourbe qui se sert du langage comme moyen de ruse afin de tromper d'autres personnages et de parvenir à ses fins.

Parmi les personnages de Molière, Philaminte, Bélise et Armande dans les *Femmes savantes*, ont recours aussi à la même technique que Dom Juan pour mener à bien leur effort d'encourager l'importance des femmes dans le milieu intellectuel afin d'être libérées de la vision traditionnelle qui considère que les femmes n'ont pas besoin d'éducatrices et doivent s'occuper seulement des besognes ménagères au service de leur mari. Donc, elles ne sont pas différentes d'une esclave de leur mari car elles n'ont pas droit d'améliorer leur capacité intellectuelle et doivent rester emmurées à la maison. Mais, leur projet s'achève tant bien que mal. Leur revendication est disproportionnée et velléitaire car elles veulent s'exempter de leur

devoir dans la maison jusqu'au point de troubler l'ordre familial, sujet de préoccupation constante chez Molière. Donc, dans cette famille, la mère devient un personnage autoritaire qui prend les rênes dans la maison et prend une décision absolue sur les sujets tels que le mariage des enfants, ou la gestion des employés. Le père, au contraire, reste en retrait et se réjouit de la fausse fatuité en subissant le libre arbitre de sa femme.

En conséquence, dans cette pièce de théâtre, on trouve deux clans : le clan des savants ou soi-disant savants, en la personne des trois femmes savantes et des deux lettrés, Trissotin et Vadius. Voulant s'émanciper de la représentation archétypique de la femme au XVII^e siècle, ces femmes rabaissent le savoir à l'état brut qui touche divers domaines, tels la philosophie et les sciences morales, la littérature et plus spécifiquement la langue et la grammaire et les sciences de la nature. Il s'agit d'un ensemble de connaissances éclectiques, une érudition que l'on s'affiche avec ostentation comme preuve de culture au cours de réunions mondaines ou dans la vie de tous les jours. Il existe en même temps les personnages qui n'ont pas ce savoir méthodique comme Martine ou qui ne s'affichent pas savants comme Chrysale, Clitandre et Henriette. Ces protagonistes ont toutefois le bon sens et cherchent à maintenir l'ordre familial et social en préservant une idéologie traditionnelle du monde concernant le mariage, les rôles des femmes vis-à-vis de leur famille et l'attachement au plaisir du corps.

Ces deux idéologies contrariées au sujet des femmes donnent libre cours à l'entrecroisement de deux styles de langages différents issus de deux camps de personnages. Le langage maniéré fait preuve de la prétention des femmes savantes et

accentue le caractère hyperbolique de leurs points de vue entrepris de sophisme. En même temps, le langage du deuxième camp est simple et même erroné parfois, comme dans le cas de Martine, mais il véhicule bien les idées que les personnages veulent argumenter. Avec les arguments concrets et bien structurés en parties rhétoriques et le raisonnement syllogique, les personnages, tels Chrysale, Clitandre et Henriette, défendent leurs idéologies et tournent celles des femmes savantes en ridicule, tout en frappant leurs auditoires avec divers figures de style qui servent non seulement à embellir leurs paroles mais à assumer à la fois leur fonction argumentative.

Cette pièce de théâtre se transforme ainsi en champ de bataille discursive où deux camps de personnages s'affrontent dans la joute verbale sur deux sujets principaux : le savoir et l'amour. Scindée en deux parties, cette recherche vise à étudier les techniques argumentatives des personnages. Le premier chapitre traite les deux types de savoir, du savoir méthodique prôné par les femmes savantes au savoir pratique soutenu par Chrysale et Martine. Le premier type du savoir est raffolé mais malmené par les femmes savantes parce qu'elles aspirent à une ascension sociale à travers l'ingestion mais sans digestion de ce type de savoir. Il produit donc une conséquence inversible et devient un savoir vain et artificiel. Les femmes savantes qui veulent ridiculiser les ignorants sont tournées en dérision à cause de leur langage hyperbolique et ridicule qui fait preuve de leur pédantisme. Mais Chrysale et Martine, conscients de leur devoir et de leur rôle dans la société, favorise le savoir pratique. Ils illustrent leurs idées d'une manière systématique et bien structurée avec les exemples concrets ou avec les maximes. Même si parfois, ils font des erreurs dans le langage, l'essentiel de leurs arguments est bien préservé.

Dans la deuxième partie du travail, le sujet de l'amour sera abordé. Les personnages montent au créneau pour défendre leur idéologie amoureuse, de l'amour rationnel à l'amour passionnel. Dans l'amour rationnel, les femmes savantes cherchent à supprimer le contact physique et ne prônent qu'un échange spirituel. Elles dénaturent l'amour en désolidarisant le corps de l'esprit. Elles défavorisent le corps qu'elles considèrent comme une partie grossière de l'homme et favorise l'esprit qui élève l'âme humaine vers le sublime. Mais Clitandre et Henriette plaident pour l'amour passionnel qui glorifie la beauté du corps, la source des sentiments affectifs et enflammés. Les différentes figures de rhétorique traduisent avec un vif enthousiasme les sentiments de Clitandre pour Henriette.

Ainsi, cette recherche adopte une approche rhétorique, argumentative et stylistique de manière à démontrer les manières dont ces deux camps de personnages déploient leur stratégie oratoire pour parvenir à soutenir leurs points de vue et noircir la réputation de leurs adversaires tout au long de la pièce. Ces procédés discursifs reflètent aussi les thèmes récurrents et la valeur particulière de cette comédie moliéresque.

CHAPITRE II

LE PRIVILÈGE DU SAVOIR

2.1. L'éloge du savoir pratique

Les *Femmes savantes* est la 32^e pièce théâtrale de Molière. Cette pièce fut achevée en 1672 et fut représentée pour la première fois à Paris, dans le théâtre de la salle du Palais-Royal, le 11 mars 1672, par la troupe de comédiens dramaturge lui-même. Bien que cette œuvre soit précédée par une pièce de théâtre, intitulée les *Précieuses ridicules*, publiée en 1659, qui traite pareillement un problème des femmes de la société du XVII^e siècle, surtout celles qui revendiquent leur émancipation à travers le savoir et l'éducation, elle n'est plus une simple comédie d'intrigue. La pièce les *Femmes savantes* est exaltée en tant que comédie de mœurs qui se revêt des caractères d'une comédie. Structuralement parlant, elle est composée de 5 actes et en vers d'alexandrin. Cet élément permet aux personnages d'exprimer leur thèse et de développer leur opinion avec grande emphase en faisant une satire contre de mauvaises mœurs, dans le cas présent, contre la surabondance du pédantisme. Dès lors, elle est devenue une pièce à thèse, selon une remarque de Marie-Dominique Porée-Rongier dans son livre, *Étude sur Les Femmes savantes* :

La pièce de 1659 n'est encore qu'une simple comédie d'intrigue en un acte, une farce même, avec des bastonnades, des déguisements et surtout une parodie grossière, à la manière d'un Aristophane, à effets faciles. Les *Femmes savantes* ont l'étoffe et l'ampleur d'une grande pièce, en cinq actes et en vers, une comédie de mœurs, une pièce à thèse, qui s'appuie sur une cinglante satire de mœurs contre l'excès du

pédantisme. La psychologie en est affinée, le personnel dramatique bien plus conséquent. Bref, de la farce à la réflexion, Molière a évolué parce que les modèles eux-mêmes ont changé. Quand Les Précieuses ne s'occupaient que de littérature, de comédies, de romans, les Femmes savantes elles annexent ce territoire déjà occupé dans la société et étendent leur vaste projet à la *Science*.³

Donc, les personnages dans cette pièce de théâtre comme Philaminte, Armande, et Bélise ou Henriette, Chrysale, et Clitandre apparaîtront avec une psychologie bien plus différenciée et subtile. Ces protagonistes tournent cette pièce de théâtre en une bataille discursive qui s'organise non seulement autour de la reconnaissance du savoir mais aussi de nombreux effets pervers du savoir.

Les personnages se scindent en deux camps : celui des femmes savantes représenté par Philaminte, Armande, et Bélise, trois femmes savantes de la maisonnée, et le camp de ses opposants guidés par Chrysale, Henriette et Clitandre. Les femmes savantes éprouvent une exaltation pour le savoir et dédaignent l'ignorance. Elles aspirent à la libération des femmes à travers le savoir. Au contraire des femmes savantes, Chrysale incarne une idée qui est, de nos jours, considérée comme une misogynie. Pour lui, les femmes sont essentiellement une maîtresse de maison, intendante et éducatrice. Intendante dans le sens où elle doit régler les affaires de la maison, du ménage au soin des membres de famille, en passant par la comptabilité de la maison. Et éducatrice, mais d'une manière traditionnelle, elle doit

³ Porée-Rongier, M. (2007). *Étude sur Les Femmes savantes*. Paris : Ellipses. P.21.

former “aux bonnes mœurs l’esprit de ses enfants”. Bref, le rôle de la femme pour Chrysale inclut tout sauf une activité intellectuelle.

Pour démontrer et concrétiser cette bataille verbale entre ces deux camps, dans cette analyse, on va se concentrer sur un affrontement entre Philaminte, Bélise et Chrysale. L’acte II, scène 7 de cette pièce de théâtre sera sélectionné pour étudier la manière dont les personnages défendent leurs points de vue et montrent leur désaccord par l’entremise du travail du langage divisé en trois éléments : arguments, structure et style, créant les techniques de la joute verbale tout au long de cette scène.

L’histoire de cette scène se porte sur le débat entre Chrysale, le mari et Philaminte, sa femme et Bélise, sa sœur. En effet, au lieu de se comporter comme un père autoritaire, exerçant son libre pouvoir arbitraire dans des affaires familiales, comme le mariage de ses filles, Henriette et Armande, ou la gestion de ses domestiques, Chrysale est un père indécis, faible de volonté et craintif. Dominé par sa femme, Chrysale a perdu théoriquement le titre de chef de famille. Force est de constater qu’il y a la différence entre son ethos préalable et son ethos discursif⁴. Au début, il est vu par son frère, Ariste et sa fille, Henriette, comme un homme lâche et peureux. Son ethos préalable est caractérisé par un manque de confiance. C’est ainsi que, pour remédier à ce défaut, il utilise son discours pour parer son image avec une fatuité et une bravoure. Mais au fur et à mesure, à force de vouloir montrer cette fierté rigoureusement, son idéologie prend son ampleur et son discours dérape sur une notion misogyne, comme dans l’exemple ci-dessous :

Nos pères sur ce point étaient gens bien sensés,

⁴ À la différence de l’ethos préalable, c’est-à-dire l’image moral que l’orateur construit et se projette de lui-même avant sa prise de parole, l’ethos discursif est acquis au cours de son discours.

Qui disaient qu'une femme en sait toujours assez,

Quand la capacité de son esprit se hausse

A connaître un pourpoint d'avec un haut de chausse.

(Acte II, scène VII, v. 577-580)

Son énoncé repose essentiellement sur la technique de disposition qui divise le discours en 5 parties : l'exorde, la narration, la confirmation, la réfutation et la péroraison. Il utilise aussi l'exemple. Ces deux éléments discursifs constituent les pierres angulaires pour l'argumentation de Chrysale. En outre, il utilise de différents types d'arguments, en particulier les arguments inductifs et déductifs. Il cherche à défendre les mœurs de la société patriarcale et à tacler les femmes savantes qui adoptent une méthode de persuasion consistant principalement en travail du langage et en maniérisme poussé jusqu'à donner un résultat inverse, telle la maladresse du langage qui traduit leur médiocrité et leur hypocrisie. Leur style est influencé par l'usage de l'hyperbole, et de la métaphore pour embellir l'image du savoir.

A la différence du langage de Philaminte et de Bélise, le discours de Chrysale, ne dégageant aucune affectation et étant composé de formules simples, est bien structuré.

La partie introductive de son discours, l'exorde, vise à rendre l'auditoire attentif, bienveillant et favorable. Il attire l'attention de Bélise et fait un exposé clair et bref du sujet traité. Il cherche à se montrer, dans ce procédé, franc et sincère.

Voulez-vous que je dise ? Il faut qu'enfin j'éclate,

Que je lève le masque et décharge ma rate

De folles on vous traite, et j'ai fort sur le cœur...

(Acte II, scène VII, v. 555-557)

Malgré ses ressentiments, Chrysale qui craint d'irriter son épouse, continue de se prémunir contre elle. Il préfère projeter sur sa sœur ses paroles et profite de l'ambiguïté de la langue française pour parler avec sa femme.

C'est à vous que je parle, ma sœur.

(Acte II, scène VII, v.558)

Ainsi, le pronom de la deuxième personne du singulier, sous forme de politesse, «vous » qui semble s'adresser seulement à Bélise, inclut aussi dans le cercle de conversation sa femme Philaminte. Il a fait une erreur linguistique qui trahit son intention de camoufler cette réalité dans ce vers :

C'est lui qui dans des vers vous a tympanisées,

(Acte II, scène VII, v. 611)

L'accord du participe passé « tympanisées » confirme que les griefs énumérés tout au long de la tirade concernent également Philaminte.

Dans la deuxième partie de son discours, la narration⁵, il dévalorise la préciosité ridicule des femmes savantes qui ont renvoyé Martine, la bonne, sous

⁵ « La narration est l'exposé des faits concernant la cause, exposé en apparence objectif, et pourtant toujours orienté selon les besoins de l'accusation ou de la défense. » Olivier, R. (1994). *Introduction à la rhétorique*. Paris : PUF. P.67.

prétexte qu'elle ait commis des fautes grammaticales. Il dénonce en même temps l'inutilité du savoir chez les femmes savantes en citant les objets scientifiques dans la maison et en les attribuant à une description horrible pour les ridiculiser. Les objets s'accordent donc avec le caractère de leurs propriétaires.

Le moindre solécisme en parlant vous irrite ;

Mais vous en faites, vous, d'étranges en conduite.

Vos livres éternels ne me contentent pas,

Et, hors un gros Plutarque⁶ à mettre mes rabats

Vous devriez brûler ce meuble inutile,

Et laisser la science aux docteurs de la ville ;

M'ôter, pour faire bien, du grenier de céans

Cette longue lunette à faire peur aux gens,

Et cent brimborions dont l'aspect importune :

(Acte II, scène VII, v. 559-570)

Les objets scientifiques et les livres qui sont pour les femmes savantes les objets sacrés sont déshonorés par Chrysale. L'application du bouquin de Plutarque en tant que table à repasser, qui déclare la triomphe du ménage et révèle le mauvais positionnement de ce livre, la description de la « longue lunette » qui effraie les

⁶ Philosophe, biographe, moraliste et penseur majeur de la Rome antique mais d'origine grecque.

visités et l'image de « cent brimborions dont l'aspect infortune », font de ces objets un meuble inutile. Ils n'ont pas leur place dans cette maison et dérangent l'ordre du ménage.

Ensuite, Chrysale propose, dans cette partie confirmative⁷ (v.571-584), sa thèse et fait le développement de ses arguments. Il va amplifier les « causes » pour lesquelles une femme ne doit pas apprendre à faire d'autres choses que le ménage.

Il n'est pas bien honnête, et pour beaucoup de causes,

Qu'une femme étudie et sache tant de choses.

(Acte II, scène VII, v. 571-572)

Cette thèse est soutenue par le procédé d'amplification et d'énumération des « causes » qui sont formées par une suite des locutions verbales dépourvues de conjonctions. En effet, l'absence de conjonction est aussi une marque de la simplicité langagière. Chrysale veut supprimer toute affectation du langage. Il emploie la disjonction, autrement dit asyndète, une figure de style qui consiste à omettre des mots de liaison dans une même phrase ou dans une suite de phrases. Elle accélère le rythme de l'énumération du programme d'éducation des filles révisé par Chrysale.

Former aux bonnes mœurs l'esprit de ses enfants,

Faire aller son ménage, avoir l'œil sur ses gens,

Et régler la dépense avec économie,

⁷ La confirmation est la constitution des preuves, toujours suivie de la réfutation qui vise à détruire les arguments de la partie adverse.

Doit être son étude et sa philosophie.

(Acte II, scène VII, v. 573-576)

Par ailleurs, une étude lexicale de ces vers nous permet de voir aussi que Chrysale tente d'opposer aussi le lexique de la bonne ménagère à celui du savoir. On relève l'antithèse entre les termes qui représentent les deux champs lexicaux, surtout lorsque leur opposition est mise en valeur par leur proximité dans un vers. Chrysale essaie de faire un lien entre les éléments de ménage comme « mœurs », « enfants », « ménage » et « gens » et les éléments du savoir, comme « étude » et « philosophie ». Il utilise la métaphore, une figure de style qui unit deux éléments ensemble par l'intermédiaire du verbe « être ». Par conséquent, « étude » et « philosophie » ont perdu leur sens propre et ont gagné leur sens figuratif et le devoir des femmes se transforme au bout du compte en un type d'étude et un type de philosophie qu'il faut inculquer à la femme. En plus de cela, dans cette partie, il présente sa vision conservatrice à l'encontre des femmes en se montrant un homme fort et autoritaire car il utilise le verbe « devoir » qui exige une obligation vis-à-vis d'elles.

Une autre particularité de cette partie est que Chrysale utilise une myriade d'arguments. Il fait appel à l'argument d'autorité paternelle en citant son père comme modèle de la maison dont l'ordre social n'est pas perverti par le désir du savoir des femmes. On parle alors de la coexistence entre l'argument d'autorité et l'exemple. Le fait qu'il a cité l'exemple de la maison de son père est un élément qui aide à renforcer son point de vue déjà exprimé dans les vers précédant.

Nos pères sur ce point étaient gens bien sensés,

(...)

Les leurs⁸ ne lisaient point, mais elles vivaient bien

Leurs ménages étaient tout leur docte entretien,

Et leurs livres, un dé, du fil et des aiguilles,⁹

Dont elles travaillaient au trousseau de leurs filles.

(Acte II, scène VII, v. 577, 581-584)

Une étude grammaticale nous aide à expliquer la présence des verbes conjugués à l'imparfait. L'éparpillement de ces verbes nous dévoile l'obsession de Chrysale pour les mœurs dans l'époque de son père. Il est en train de faire appel à l'argument de mœurs. En outre, à la fin de cette partie, il revient sur la thèse qu'il a déjà défendue dans les vers précédents : le devoir dans le ménage doit être une seule étude et une seule philosophie des femmes. Il associe les termes du ménage, à savoir les « livres », « un dé », « du fil », et « des aiguilles » au terme qui se réfère à une étude et une philosophie, tel le « docte ». Pareillement aux vers précédents, la juxtaposition entre les deux champs lexicaux est effectuée par le truchement du verbe « être ». Chrysale nous confirme par l'aide de cette image métaphorique que la philosophie et l'étude, qui ont pour but d'endoctriner les femmes, doivent toujours céder la place au devoir qui conduit les femmes à un vrai bonheur familial.

⁸ Leurs femmes.

⁹ « Leurs ménages », « un dé », « du fil » et « des aiguilles » sont juxtaposés avec « tout leur docte entretien ». Encore une fois, il répète la même technique déjà utilisée auparavant, un rapprochement entre le ménage des femmes et leur philosophie.

Ce recours aux mœurs est repris par Chrysale pour conduire son argumentation à la conclusion généralisée où il porte un jugement négatif sur le caractère des femmes d'aujourd'hui qui ignore leur devoir. Mais ce sujet doit être abordé dans la partie suivante, la réfutation.

Après avoir développé ses arguments en s'appuyant sur l'autorité de son père, sur les exemples et sur le recours aux mœurs dans la confirmation, Chrysale a dit :

Les femmes d'à présent sont bien loin de ces mœurs :

Elles veulent écrire, et devenir auteurs.

Nulle science n'est pour elle trop profonde,

Et céans beaucoup plus qu'en aucun lieu de monde.

(Acte II, scène VII, v. 585-588)

Dans la partie de la réfutation (v. 585-606), Chrysale attaque les femmes d'aujourd'hui, particulièrement les femmes savantes, en faisant une réflexion sur leur principe. De tous les exemples cités dans la partie antérieure, il en tire une conclusion généralisée en disant que les femmes qui sont « bien loin de ces mœurs » sont les femmes qui n'ont qu'un vain savoir. Elles sont de mauvaises élèves qui ne suivent pas le programme d'éducation établi par leur ancêtre. Il s'agit clairement de l'argument inductif, un procédé argumentatif qui consiste à partir d'un fait particulier (ou plusieurs faits particuliers) afin d'en tirer une règle générale. Dans le cas de Chrysale, il part sur un fait très particulier, qui est le ménage de son père, pour en tirer la conséquence générale en parlant des femmes « d'à présent ».

En conséquence, on peut y reconstituer le syllogisme raccourci ou l'enthymème¹⁰ :

Majeure : Les femmes d'autrefois étaient admirables parce qu'elles se conformaient aux mœurs et aux traditions.

Mineure : Les femmes d'à présent s'apprêtent à enfreindre les coutumes et les codes sociaux en se donnant aux études.

Conclusion : Ces femmes d'à présent sont méprisables parce qu'elles se prétendent être les femmes savantes.

Finalement, Chrysale remet en cause le rôle du savoir chez les femmes savantes. Il pense que ce type de savoir encyclopédique est inutile et n'engendre pas le bonheur familial de la même manière que le savoir-faire du ménage :

On y sait comment vont lune, étoile polaire,

Vénus, Saturne, et Mars, dont je n'ai point affaire ;

Et dans ce vain savoir, qu'on va chercher si loin,

On ne sait comme va mon pot dont j'ai besoin.

(Acte II, scène VII, v. 591-594)

Pour démontrer sa pensée, il établit un champ lexical de l'astrologie, par exemple « Vénus », « Saturne » et « Mars » qu'il attribue au « vain savoir ». Ensuite, il met ces noms d'étoile à côté d'un objet de la vie quotidienne, tel que le « pot », un

¹⁰ « Syllogisme rigoureux, mais qui repose sur des prémisses seulement probables (*endoxa*) et qui peuvent rester implicites (...). » Reboul, O. (1994). *Introduction à la rhétorique*. Paris : PUF. P.238.

objet du ménage, pour insister sur l'image de la futilité du savoir astrologique qui est le frein de l'apprentissage des rôles des femmes.

Vers la fin de la partie de réfutation, il concocte un récapitulatif de ses arguments qui se résume en deux vers :

Raisonner est l'emploi de toute ma maison,

Et le raisonnement en bannit la raison ;

(Acte II, scène VII, v. 597-598)

Ce résumé se veut stylistique. Il est caractérisé tout d'abord par la polyptote¹¹. Le verbe « raisonner » au début du vers est repris jusqu' à la fin en subissant une altération morphologique, y compris sa nominalisation « raisonnement » et son nom propre « raison ». Cette figure de style reflète un doute chez Chrysale à propos de l'activité intellectuelle comme le raisonnement qui produit une conséquence indésirable : les domestiques qui « ne font rien moins que ce qu'ils ont à faire » et qui passent la plupart du temps à plaire à leurs maîtresses en devenant leurs disciples. Paradoxalement, à force de trop « raisonner », ce raisonnement est devenu le frein de la « raison » elle-même, comme vu chez les domestiques qui sont devenus inconscients de la raison pour laquelle ils travaillent dans cette maison. Ce paradoxe¹² traduit une relation dévastatrice entre le raisonnement qui est, par nature, une faculté intellectuelle de l'homme, et la raison, la proie de cette activité.

¹¹ La polyptote est une figure de répétition qui consiste à reprendre un terme en lui faisant subir des variations morphologiques de nombre, de personne, de mode, de voix ou de temps.

¹² Figure de rhétorique qui consiste à réunir, sur un même sujet et sous forme paradoxale, deux idées qui paraissent inconciliables mais liés de manière à frapper l'esprit. (Pierre Fontanier, *Les figures du discours*)

D'ailleurs, Chrysale critique l'absurdité des femmes savantes parce que, à force d'aspirer à la raison, elles finissent par mettre la raison en danger. Pour illustrer cette idée, il emploie encore une fois les exemples qu'il a trouvés dans son ménage :

L'un me brûle mon rôl en lisant quelque histoire,

L'autre rêve à des vers¹³ quand je demande à boire ;

(Acte II, scène VII, v. 599-600)

Ces exemples prouvent bien qu'il y a un affrontement entre le devoir, « mon rôl » et « boire », et le savoir, « lisant quelque histoire » et « rêve à des vers ». Et c'est la conquête du premier qui a bouleversé le ménage de Chrysale.

Dans la dernière partie de sa tirade demeure la péroraison qui met fin au discours. La péroraison de Chrysale vise à susciter chez son auditoire deux sentiments différents : la pitié pour lui et l'indignation à l'encontre de Trissotin, un autre personnage pédant dont Philaminte et Bélise tombent sous l'emprise.

Je vous le dis, ma sœur, tout ce train-là me blesse

(...)

C'est lui qui dans des vers vous a tympanisées ;

Tous les propos qu'il tient sont des billevesées ;

(Acte II, scène VII, v. 607, 611-612)

¹³ Jeu d'homonyme : au lieu de penser à un verre pour servir à boire à la demande de Chrysale, son servent rêve d'un vers poétique qui n'a rien à voir avec son devoir.

En adressant la parole à sa sœur, et, en camouflage, à sa femme (tympanisées, un participe passé qui s'accorde au féminin pluriel), Chrysale demande leur sympathie pour lui en même temps que d'attiser la haine contre Trissotin chez les femmes savantes.

Pourquoi cette disposition du discours ? C'est une question posée par Olivier Reboul dans son livre, *Introduction à la rhétorique*. Il a fait une réflexion :

La disposition a d'abord une fonction d'économie ; elle permet de ne rien omettre sans rien répéter (...). Ensuite, quels que soient les arguments qu'elle organise, la disposition est elle-même un argument. Grâce à elle, en effet, l'orateur fait cheminer l'auditoire par les voies et selon les étapes qu'il a choisies et le conduit ainsi au but qu'il a lui-même posé.¹⁴

Comme affirme la théorie de Reboul, la disposition du discours a pour but de mettre en ordre les arguments de l'orateur pour que ce soit plus facile à les véhiculer afin de convaincre l'auditoire d'une manière systématique. Donc, la disposition du discours est devenue elle-même un argument en ce qu'elle permet aussi à l'orateur de convaincre son auditoire d'une manière systématique.

Dans le cas de Chrysale, il a emprunté cette technique pour illustrer ses arguments et défendre sa thèse. Dans la partie introductive, il interpelle son auditoire, Bélise, avec les tournures qui expriment son ethos oratoire et qui inspirent sa sincérité et sa franchise. Dans la partie narrative, il remontre le tort aux femmes savantes en faisant une réflexion sur leur méchanceté envers les autres au nom du savoir. Puis,

¹⁴ Reboul, O. (1994). *Introduction à la rhétorique*. Paris : PUF. P.71.

dans la confirmation, il propose sa thèse et développe ses arguments pour défendre la valeur qui lui tient à cœur, c'est-à-dire le retour à l'ordre social où l'homme règne et la femme existe au service de l'homme. Ensuite, dans la partie de la réfutation, il dévalorise le portrait des femmes actuelles qui aspirent excessivement au savoir et rejettent le devoir. Et enfin, pour renforcer sa conclusion, il exprime ses ressentiments et semer la zizanie au sein du camp des femmes savantes.

Il est indéniable que Chrysale parvienne à bien organiser son discours en fonction de cette théorie. Mais à cause de l'incohérence entre ses deux types d'ethos, l'ethos préalable vu par son entourage familial et l'ethos discursif qu'il inspire dans son discours, les femmes savantes ne se laissent pas convaincre :

Quelle bassesse, ô Ciel, et d'âme, et de langage!

Est-il de petits corps un plus lourd assemblage!

Un esprit composé d'atomes plus bourgeois!

Et de ce même sang se peut-il que je sois!

Je me veux mal de mort d'être de votre race,

Et de confusion j'abandonne la place.

(Acte II, scène VII, v. 615-620)

Cette réaction des femmes savantes est la preuve qu'il n'a pas réussi à inspirer leur confiance. Son ethos discursif est imprégné d'une idéologie sexiste. Les femmes savantes qui aspirent à la libération féminine en prônant l'éducation, la science, et la

philosophie, ne partagent nullement ses points de vue. Chrysale s'efforce ainsi tant bien que mal de défendre ses mœurs et de critiquer en même temps la préciosité prisée par ces femmes à travers ses outils langagiers. De temps en temps, il laisse surgir dans son discours sa tentative misogyne, contestée par le mouvement de la préciosité des femmes de cette époque.

2.2. Le mépris de l'ignorance

Refusant ses rôles stéréotypés des femmes au foyer du XVII^e siècle qui étaient obligées de rester à la maison et de remplir les tâches ménagères, les femmes savantes préfèrent se délecter du savoir parce qu'elles croient qu'il les libère de la monotonie des tâches familiales et de l'image de leur statut social bien stéréotypé de l'époque qui définit la valeur d'une femme en fonction de sa performance dans des tâches ménagères au service de son mari et dans la formation aux bonnes mœurs de ses enfants. Les femmes savantes qui veulent se débarrasser de ce concept normalisé des femmes et des hommes considèrent que le savoir est un excellent bouclier qui les protège contre la notion généralisée des femmes. En même temps, elles méprisent l'ignorance car elle représente un revers majeur de l'émancipation des femmes. Tout au long de la pièce, on va lire les discours méprisants contre l'ignorance dans la bataille discursive dans laquelle se jettent les femmes savantes et les autres personnages qu'elles tiennent pour égéries de l'ignorance.

Au regard des femmes savantes, les personnages qui incarnent l'ignorance sont ceux qui maintiennent les points de vue conservateurs et traditionalistes des femmes et renoncent à leur révolution au sujet de leur statut social et de leur éducation qui débouche sur leur développement intellectuelle. Il y a deux personnages

qui sont principalement visés par les femmes savantes à savoir Clitandre et Martine. Clitandre n'a pas la tendance de consentir, ou consentir à contrecœur, au concept de l'érudition des femmes. Il le fait savoir explicitement :

Et les femmes docteurs ne sont point de mon goût.

Je consens qu'une femme ait des clartés de tout,

Mais je ne lui veux point la passion choquante

De se rendre savante afin d'être savante ;

(Acte I, scène III, v. 217-220)

Ce point de vue conformiste que les femmes peuvent avoir le savoir mais ne doivent pas s'afficher ostentatoirement cadre mal avec l'idéologie des femmes savantes. Elles pensent que les femmes ont droit de professer dans le domaine de la science qui est jusqu'à lors réservée d'une manière discriminatoire à l'homme. Philaminte exprime cette revendication :

Mais nous voulons montrer à de certains esprits,

Dont l'orgueilleux savoir nous traite avec mépris,

Que de science aussi les femmes sont meublées,

(Acte III, scène I, v. 867-869)

Un autre personnage qui s'oppose aux femmes savantes est Martine. Au niveau du statut social, il y a déjà un grand écart entre ces personnages. Les femmes savantes sont toutes issues de la famille bourgeoise favorisée tandis que Martine

représente une femme pauvre en matière financière ainsi qu'éducative. Sur le plan idéologique, elles se contrastent aussi à propos des rôles des femmes. Martine croit qu'une femme doit obéir toujours aux hommes et rester en relais en ayant le pas derrière son mari. Son rôle doit être secondaire et se limiter aux sujets de ménage pour soutenir sa famille. Elle propose ainsi sa propre vision concernant le rôle des femmes :

La poule ne doit point chanter devant le coq.

(Acte V, scène II, v. 1644)

Cette maxime met en valeur deux animaux. La poule symbolise la femme et le coq, l'homme. Naturellement, le coq chante chaque matin pour réveiller les hommes mais la poule reste en silence et ne fait que pondre ses œufs. Cette nature sauvage, selon Martine, doit devenir la nature humaine et être adoptée par les hommes. Mais l'idéologie de Martine se heurte contre les valeurs protégées par les femmes savantes. Elles désapprouvent clairement cette soumission des femmes à l'homme. Pour elles, la femme doit être libre de son mari pour pouvoir acquérir des connaissances intellectuelles et spirituelles pour soi. Bélise réclame cette liberté des femmes :

Il faut se relever de ce honteux partage¹⁵,

Et mettre hautement notre esprit hors de page.¹⁶

(Acte III, scène I, v. 861-862)

¹⁵ Litt. Le destin ou le sort.

¹⁶ Hors de page veut dire hors de toute tutelle. Cette expression est tirée de la pratique de la famille noble où les enfants doivent être pages, autrement dit, placés au service d'un grand seigneur jusqu'à leur quatorze ans.

Considérant Martine comme un échec dans l'éducation des femmes, les femmes savantes s'attaquent violemment à son ignorance, comme ce qu'elles font avec Clitandre. Elles utilisent plusieurs techniques allant de la comparaison qui met l'ignorance au même titre que le crime (contre le savoir et les savants), jusqu'à la profération des injures, en passant par différents types d'argument fallacieux, telle la fausse causalité qui a pour but de définir les personnages qui ne sont pas d'accord avec elles au titre des ennemis contre le savoir et les savants.

Pendant la scène d'altercation entre les femmes savantes et Martine, Philaminte et Bélise expriment ce mépris de l'ignorance. Elles attaquent Martine qu'elles considèrent comme sotte et ignorante car elle refuse de parler correctement en respectant les règles grammaticales. Elles assimilent ses erreurs grammaticales à un crime. La seule différence est que ce crime commis par Martine est un crime contre le savoir qui cherche à déshonorer les noms des savantes. Le lecteur peut remarquer le caractère criminel du jugement des femmes savantes :

Elle a d'une insolence à nulle autre pareille,

Après trente leçons, insulté mon oreille,

Par l'impropriété d'un mot sauvage et bas,

Qu'en termes décisifs condamne Vaugelas.

(Acte II, scène VI, v. 459-462)

Philaminte commence d'abord par présenter les outrages que Martine a commis. Il s'agit de l'insulte à son oreille parce que Martine ne sait pas parler avec un

beau langage et s'exprime toujours avec « un mot sauvage et bas ». Ensuite, on voit la charge de Philaminte contre Martine gagner en intensité parce qu'elle utilise le verbe « condamner » pour caractériser la faute de Martine. Le fait qu'elle parle sans se conformer aux règles grammaticales est considéré par les femmes savantes comme une atteinte contre « Vaugelas¹⁷ », qui fut une figure philosophique importante traitant le sujet du langage dans le XVII^e siècle. Faisant partie du champ lexical du crime, les verbes « insulter » et « condamner » dans l'accusation de Philaminte traduisent son sentiment méprisant contre Martine, une criminelle ignorante qui manque de respect à Vaugelas qui se donne pour modèle du savoir linguistique.

Elle poursuit ses accusations dans ces vers :

Quoi, toujours malgré nos remontrances,

Heurter le fondement de toutes les sciences ;

La grammaire qui sait régenter jusqu'aux rois,

Et les fait la main haute obéir à ses lois ?

(Acte II, scène VI, v. 463-466)

Dans cette partie, elle continue à condamner le crime de Martine en disant qu'elle présente un risque pour un principe scientifique et à la grammaire. Pour véhiculer ses idées, elle emploie le verbe « heurter ». De façon à augmenter la gravité de son accusation, elle fait référence aux rois, symboles du pouvoir, pour dire que même le pouvoir royal doit céder aux lois de la grammaire qui dictent la manière dont

¹⁷ Claude Favre de Vaugelas (1585-1650) a écrit des *Remarques sur la langue française*, publiées en 1647. Sa théorie du langage fut prise comme règle durant toute la seconde moitié du XVII^e siècle.

on parle. Bélise partage le même avis que Philaminte. D'une manière maladroite, elle traite la construction grammaticale comme une victime de l'outrage de Martine :

Il est vrai que ce sont des pitiés,
Toute construction est par elle détruite,
Et des lois du langage on l'a cent fois instruite.

(Acte II, scène VI, v. 470-472)

Elle use le verbe « détruire » pour culpabiliser Martine et lui montrer des doigts l'effet nocif que peut produire l'impertinence de son ignorance à l'encontre du bon usage de la grammaire. Le champ lexical se poursuit dans le vers 488 avec une expression de plus en plus néfaste qui témoigne le mépris des femmes savantes contre l'ignorance de Martine :

En voilà pour tuer une oreille sensible.

(Acte II, scène VI, v. 488)

A partir de ce vers, la croissance de l'intensité dans l'accusation de Philaminte est représentée dans le verbe « tuer ». Martine qui est insulteuse et destructrice depuis le début de la scène se transforme en meurtrière du savoir sous l'effet virulent du langage des femmes savantes qui prend l'apparence accusatoire d'une criminalisation et d'une culpabilisation. Et pour finir, Bélise prend un autre terme faisant partie du champ lexical du crime que Philaminte et elle ont commencé depuis le début de la scène. Sans répit, elle condamne Martine d'avoir offensé la grammaire :

Veux-tu toute ta vie offenser la grammaire ?

(Acte II, scène VI, v. 491)

À plusieurs reprises, Philaminte et Bélise accusent à tort Martine. Elles saisissent le fait qu'elle effectue des fautes grammaticales comme la cause qui pourrait produire les conséquences pernicieuses énumérées tout au long de cette partie. L'erreur grammaticale de Martine n'est donc pas un simple défaut du langage mais elle est considérée disproportionnément par les femmes savantes comme un assaut contre toutes les figures philosophiques qui ont donné naissance à ce principe de langage et aussi contre le langage lui-même. Cette fausse causalité n'est pas passée inaperçue par Chrysale. Il fait donc un commentaire pour exprimer son désaccord avec sa femme :

Du plus grand des forfaits je la croyais coupable.

(Acte II, scène VI, v. 467)

Cela montre bien que Chrysale ne partage pas les points de vue de Philaminte. Pour lui, les erreurs langagières de la bonne sont compréhensibles et pardonnables car elle travaille dans la cuisine. Donc son devoir n'est pas de soigner son langage mais de veiller au propreté du ménage. A la différence de Chrysale, Philaminte place la faute grammaticale de Martine sur le même niveau que le crime et se montre tyrannique en la renvoyant de la maisonnée. Elle affirme que ce crime contre le langage ne peut pas être pardonné :

Quoi, vous ne trouvez pas ce crime impardonnable ?

(Acte II, scène VI, v. 468)

L'obsession du savoir de Philaminte est une raison pour laquelle elle méprise l'ignorance. Elle supprime la tâche noire que Martine représente car elle craint que la bonne sans éducation comme Martine ne présente un danger pour le savoir qui est son seul outil de pouvoir au sein de la maison et plus extensivement de la société. Dans sa critique de ce personnage, Nicole Mosconi suggère ce lien entre son aspiration excessive au savoir et son mépris de l'ignorance qui est pour elle un frein de son développement intellectuel.

Elle fera donc le malheur des siens : de son époux qu'elle tyrannise ; de ses filles qu'elle éduque et marie mal, de ses domestiques envers qui elle a des exigences insensées. (...) on pourrait penser que la tyrannie qu'elle exerce sur sa maisonnée n'est pas liée à son goût pour la science ; mais tout dans la pièce tend à suggérer ce lien. (...) il est clair que la science est responsable de cette manie perverse de prendre toute personne comme objet de sa manipulation et de sa maîtrise ; c'est la science qui lui a donné ce mépris de l'ignorance et ce désir de régenter ses proches comme elle rêve de régenter le monde littéraire et savant.¹⁸

Le mépris de l'ignorance justifie son effort de bannir les autres personnages qu'elle considère comme ignorants. A l'instar de Martine, Clitandre est un autre personnage que les femmes savantes veulent éliminer. Pour elles, il est un grain de sable dans le bon déroulement de leur trajet vers l'émancipation des femmes. De cette

¹⁸ Mosconi, N. (1990). La femme savante : Figure de l'idéologie sexiste dans l'histoire de l'éducation. *Revue française de pédagogie*, n°93, p. 30.

manière, il est aussi fustigé par les femmes savantes, particulièrement par Philaminte, pour son ignorance et sa contestation aux projets intellectuelles des femmes savantes.

En recourant à la même technique utilisée pour accuser Martine, elle fait la fausse conclusion en retenant le fait que Clitandre montre sa probation dans le choix de Trissotin en tant que prétendant d'Henriette. Elle rétorque à Clitandre à propos de ses commentaires défavorables à l'encontre de Trissotin qu'elle admire tant :

Remettons ce discours pour une autre saison,

Monsieur n'y trouverait ni rime, ni raison ;

Il fait profession de chérir l'ignorance,

Et de haïr surtout l'esprit et la science.

(Acte IV, scène III, v. 1271-1274)

Afin de dénoncer l'ignorance de Clitandre, Philaminte fait appel à l'antithèse. Elle juxtapose dans les deux derniers vers de cette partie deux phrases dont l'idée et les termes employés se présentent comme antithèse de l'un et de l'autre. Dans la première phrase, elle l'accuse de « chérir l'ignorance », qui peut être lu comme un paradoxe aussi puisque d'après l'opinion commune, l'ignorance est un terme péjoratif, donc elle devrait être méprisée au lieu d'être préférée. Dans la deuxième phrase, le verbe « haïr » apparaît comme l'antithèse du verbe « chérir » dans la première phrase. Ensuite, « l'esprit et la science » sont les deux notions qui sont antithétiques ou dichotomiques avec l'ignorance. Pareillement, le verbe « haïr » est juxtaposé paradoxalement avec les termes « l'esprit et la science ». Ces deux éléments

ne s'accordent pas très bien parce que « l'esprit et la science » sont les deux notions valorisantes, donc, ce serait contre le bon sens de les « haïr ».

Philaminte joue avec cette forme antithétique pour parvenir à dénoncer le fond paradoxal de l'opinion de Clitandre. Le fait qu'il critique l'amour de l'esprit et du savoir chez Trissotin et les femmes savantes invite Philaminte à faire une fausse conclusion, comme dans le cas de Martine, que Clitandre devient naturellement une menace pour le savoir parce qu'il pense différemment qu'elle. De ce fait, il faut l'éloigner de son cercle social. Bref, elle fait d'amalgame entre la haine personnelle de Clitandre contre Trissotin, une figure du savant selon Philaminte, et l'attaque que Clitandre porte aux autres savants ainsi qu'au savoir. En voulant aider sa mère, Armande accentue ce côté offensif que présente l'idée de Clitandre. Elle fait preuve de son mépris à propos que tient Clitandre :

Mais l'offensante aigreur de chaque repartie

Dont vous...

(Acte IV, scène III, v. 1317-1318)

De surcroît, Philaminte se croit victime de paroles dépréciatives émanant de Clitandre à l'encontre de Trissotin et des femmes savantes :

On souffre aux entretiens ces sortes de combats,

Pourvu qu'à la personne on ne s'attaque pas.

(Acte IV, scène III, v. 1319-1320)

Ces commentaires méprisants rappellent l'accusation que Philaminte et Bélise ont aussi jetée sur Martine parce qu'elle avait commis des fautes grammaticales incessantes. Cela prouve que les deux personnages, Martine et Clitandre, portent atteinte à l'image idéale de cette maison dans laquelle tous les membres doivent posséder le savoir et avoir le penchant pour la spiritualité. Faute de ces portées morales, les personnages seront méprisés et censurés par les femmes savantes. A travers le langage qui dépeint l'image du crime contre l'honneur du savoir et des savants, les femmes savantes font l'amalgame entre l'ignorance de Martine ou l'indifférence de Clitandre et leur dédain du savoir pour pouvoir continuer de jouer le rôle des victimes en manipulant leur langage qui reflète en même temps leur souci de l'affectation de la préciosité. Cependant, la plupart du temps, elles se laissent trahies par le maniérisme de leur langage et recourent constamment à la profération des injures. Elles jettent souvent les anathèmes contre leurs adversaires. Leur langage devient dès lors explicite qui laisse échapper leur pédantisme et leur hypocrisie.

Par exemple, le registre du langage soutenu de Philaminte et Bélise est mis en contraste par un autre langage, beaucoup plus familier et grotesque, qui vient des mêmes locutrices, comme dans ces vers :

Quoi, je vous vois, maraude ?

Vite, sortez, friponne ; allons, quittez ces lieux,

Et ne vous présentez jamais devant mes yeux.

(Acte II, scène VII, v. 428-430)

Ici, « maraude » et « friponne » sont les deux mots péjoratifs qui relèvent du registre du langage familier. Le premier signifie une femme vile ou impudente et le deuxième est utilisé pour traiter un individu de mauvaise foi. Le changement subite du langage soutenu au langage populaire des femmes savantes est une preuve de leur hypocrisie et pourrait contribuer au comique de langage. En plus, la profération des injures peut être aussi une manière de discréditer violemment les adversaires devant le public, comme dans le cas de Trissotin, dont les femmes savantes apprécient la beauté de son langage poétique. La profération de ses injures contre son rival Vadius révèle aussi son pédantisme et ses allégations mensongères destinées à tromper les femmes savantes. Dans l'acte III, scène III, Les éloges que Trissotin et Vadius se multiplient l'un pour l'autre se transforment brusquement en une profération des injures :

Trissotin

Allez, petit grimaud, barbouilleur de papier.

Vadius

Allez, rimeur de balle, opprobre du métier.

Trissotin

Allez, fripier d'écrits, impudent plagiaire.

Vadius

Allez, cuistre...

(Acte III, scène III, v. 1015-1018)

L'apparition immédiate de ces injures montre que les éloges qu'ils se sont faits préalablement ne sont qu'une insincérité de leur part. En cherchant à se discréditer, ils laissent apparaître leur imposture et leur mépris de l'ignorance parce que toutes les injures proférés ici ont une signification semblable. Ils expriment l'ignorance et l'infériorité des personnes injuriées. Par exemple, le mot « grimaud » est donné dans cette époque aux élèves de basses classes qui sont les plus ignorants. Le mot « barbouilleur de papier » est une expression populaire pour critiquer un écrivain sans talent, comme « rimeur de balle » qui est utilisé pour caractériser un poète sans inspiration et qui représente un « opprobre » ou une honte dans le métier. En plus, quand Trissotin traite Vadius de « fripier¹⁹ d'écrit » et de « plagiaire », il est en train de le dévaloriser en disant qu'il n'est pas assez intellectuel pour produire ses propres œuvres et doit copier les autres. Pareillement, traitant Trissotin de « cuistre », Vadius dénigre son ignorance et sa pédanterie.

En conclusion, les femmes savantes ont beau soigner leur langage pour dénoncer l'ignorance. Leur tentative d'utiliser le langage rigoureux pour culpabiliser Martine et Clitandre au sujet de leur ignorance est virée enfin au sophisme. Il s'agit de l'argument de la mauvaise foi²⁰, c'est-à-dire que les femmes savantes concluent faussement que l'ignorance de Martine et l'attaque *ad hominem* de Clitandre à l'encontre de Trissotin sont vus comme une indignation contre le bon fondement du savoir. Or, leur intention est finalement trahie par la profération des injures qui fait

¹⁹ Un fripier est un commerçant des vêtements d'occasion. Ce mot est emprunté ici pour insulter le plagiaire qui est considéré comme « fripier d'écrit » signifiant le vendeur ou le producteur des œuvres préexistantes. Fripier (1872). *Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle*. Repéré le 25 juillet 2019 à <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205360r/f837.image.r=.langFR>

²⁰ D'après Olivier Reboul, ce type d'argument « est un raisonnement qui n'est valide qu'en apparence et emporte l'adhésion en faisant croire à sa logique. Il peut servir ainsi à légitimer les intérêts, l'amour propre et les passions. » Reboul, O. (1994). *Introduction à la rhétorique*. Paris : PUF. P.108.

preuve de leur hypocrisie et leur pédantisme. A force de vouloir mépriser l'ignorance des autres, elles laissent surgir du fond de leur âme la médiocrité de leurs caractères. Au lieu d'employer le savoir comme outil d'émancipation, elles donneront la chance à leurs adversaires de les tourner en dérision.

2.3. L'abus du savoir

En adoptant un registre du langage imprécatoire et recourant à un argument attaquant l'ignorance des autres personnages, les femmes savantes tournent en ridicule les points de vue de leurs adversaires qui préfèrent s'instruire avec plus de modération et moins d'audace et qui s'attachent en même temps à leurs rôles dans les échelles sociales. Elles considèrent un caractère peu enthousiaste de ces personnages comme un défaut et cherchent à les corriger. Les personnages qui sont dans la ligne de mire sont Martine et Henriette. Henriette est d'après sa mère une fille sans esprit qui a besoin de quelqu'un pour être instruite. Philaminte désire fixer le dérèglement spirituel de sa fille en s'efforçant de la marier à Trissotin. Elle voit en celui-ci un docteur qui peut inculquer l'amour de la science à sa fille et éclaircir son âme. Elle exprime cette intention dans ces vers :

De faire entrer chez vous le désir des sciences,

De vous insinuer les belles connaissances ;

Et la pensée enfin où mes vœux ont souscrit,

C'est d'attacher à vous un homme plein d'esprit,

(Acte III, scène IV, v.1069-1072)

Martine est un autre personnage que les femmes savantes ont essayé de discipliner en vain. Cette bonne est la présentation d'une figure féminine issue d'une échelle sociale très défavorisée. Faisant beaucoup de fautes grammaticales, elle est vue par les femmes savantes comme une sotte personne qui menace l'image de l'intelligence féminine qu'elles veulent circuler au regard des autres. Donc, Philaminte veut l'éliminer pour protéger la réputation des femmes savantes. Pour elle, une erreur langagière est pire qu'une défaillance dans la tâche ménagère.

Chrysale

Est-ce qu'elle a laissé, d'un esprit négligent,

Dérober quelque aiguière, ou quelque plat d'argent ?

Philaminte

Cela ne serait rien.

Chrysale

Oh, oh! Peste, la belle!

Quoi ? l'avez-vous surprise à n'être pas fidèle ?

Philaminte

C'est pis que tout cela.

(Acte II, scène VI, v. 453-458)

Mais cet abus de la science et ce mépris de l'ignorance constituent une faiblesse chez les femmes savantes. Ils donnent la chance aux autres personnages de les attaquer et de se moquer d'elles en retour. Le savoir dont elles se servent comme une arme devient une épée à double tranchant qui les blessent elles-mêmes. Il s'agit de la science sans conscience qui peut conduire à une ruine de l'âme. Dans l'acte II, scène VI, la scène où Philaminte et Bélise renvoient Martine parce qu'elle parle incorrectement est une preuve de cette affirmation paradoxale. Dans cette scène, il y a un double affrontement. Le premier affrontement se situe au niveau des personnages. Philaminte et Bélise remontrent le tort à Martine qui ne veut pas l'accepter. Le deuxième affrontement se joue sur le plan langagier. Ces trois personnages utilisent différents registres du langage : celui des femmes savantes est académique et précieux tandis que celui de la bonne est marqué par les fautes.

Les femmes savantes qui s'efforcent tant bien que mal d'utiliser le langage comme outil de domination s'embourbent toutefois dans leur accusation parce que Martine tourne leur langage revêtue de caractères solennels et pompeux en dérision. Le langage de Philaminte qui subit une altération grossière fait rire à la fois les personnages et le lecteur se moquant de la nulle tentative des femmes savantes de s'adresser à leur bonne avec un langage soutenu mais incompréhensible.

On peut voir à plusieurs reprises l'effort de Martine d'édulcorer la sévérité de la réprimande de Philaminte et de Bélise. Les deux types de langage se contrastent et créent un comique du langage où on raille l'exubérance de ses deux maîtresses. Aux expressions alambiquées et académiques de Bélise, Martine répond :

Mon dieu, je n'avons pas étugué comme vous,

Et je parlons tout droit comme on parle cheux nous.

(Acte II, scène VI, v. 485-486)

Cette réplique est remplie de fautes grammaticales et de mauvaises prononciations. Premièrement, elle a conjugué le verbe « avoir » à la première personne du pluriel même si en réalité le sujet de cette phrase est à la première personne du singulier « je » qui signifie Martine elle-même. Ce solécisme se répète aussi dans le vers précédent. Elle a accommodé le pronom « je » qui est le pronom à la première personne singulière avec le verbe « parlons » conjugué à la première personne plurielle « nous ». Deuxièmement, elle a mal prononcé les mots. Le participe passé « éduqué » est déformé en « étugué » et la préposition « chez » est devenu « cheux » à la manière de Martine.

Précieuse du bon usage de la langue, Bélise ne s'attarde pas à corriger ces fautes :

Ton esprit, je l'avoue, est bien matériel.

Je, n'est qu'un singulier, *avons*, est pluriel.

Veux-tu toute ta vie offenser la grammaire ?

(Acte II, scène VI, v. 489-491)

Le langage de Bélise contient les termes académiques et grammaticaux, tels que « un singulier », « pluriel » et « grammaire ». Mais ce reproche sérieux et blessant sera déformé d'une manière dérisoire par Martine :

« Qui parle d'offenser grand'mère ni grand-père ? »

(Acte II, scène VI, v. 492)

Martine refuse encore une fois de corriger ses fautes et de se conformer aux règles grammaticales que Bélise et Philaminte respectent. Par la mauvaise prononciation de Martine, le mot « grammaire » dans le vers 491 subit une déformation sonore et devient « grand'mère » et « grand-père » dans le vers 492. Cette figure d'à peu près construite sur l'effet de quasi homophonie montre que même si Martine ne connaît pas les mots de la langue, elle a de l'oreille pour écouter et argumenter à sa manière.

Voulant donner des leçons grammaticales à sa bonne, Bélise formule des répliques qui l'humilient:

Il est vrai que ce sont des pitiés,

Toute construction est par elle détruite,

Et des lois du langage on l'a cent fois instruite.

(Acte II, scène VI, v. 470-472)

Ce blâme de Bélise se veut à la fois académique et hyperbolique. Elle emploie les mots faisant référence à la matière linguistique, par exemple « construction » qui fait penser à la structure d'une phrase et « des lois du langage » qui est une périphrase du mot « La grammaire » déjà prononcé dans le vers 465. En plus, l'ajout de l'adjectif indéfini « toute » et de l'adverbe « cent fois » traduit non seulement le maniérisme et l'hyperbole du langage de Bélise mais aussi le goût exubérant et rigoureux pour le

soin de la grammaire chez le personnage de la bonne qui n'a pas besoin de soigner son langage. Ainsi, Martine rétorque par :

Tout ce que vous prêchez est je crois bel et bon ;

Mais je ne saurais, moi, parler votre jargon.

(Acte II, scène VI, v. 473-474)

Tout d'abord, elle commence par utiliser le mot « prêcher ». Dans le sens familier, ce verbe veut dire « Remontrer ou faire des remontrances²¹ ». Mais elle pourrait faire référence aussi au sens religieux de ce verbe qui est de « Annoncer la parole de Dieu, instruire les peuples par des sermons »²² parce qu'elle veut ridiculiser la ténacité et la sévérité des paroles de ses maîtresses qui sont disproportionnées par rapport à la situation actuelle et qui ressemblent à celles du prêcheur dans l'église par l'utilisation des termes spécifiques et du langage soutenu. Ensuite, elle fait le mauvais usage de l'expression « bel et bien » qui veut dire *réellement* ou *véritablement* mais ici elle met en juxtaposition « bel et bon » à tort. Enfin, elle fait allusion à « Toute construction » et « des lois du langage » dans les vers 471-472 prononcés par Bélise. Mais elle transforme ces deux termes en un mot « jargon » qui désigne une variété de langue ou un sociolecte, une sorte de l'argot utilisé dans un groupe particulier de locuteurs mais restant incompréhensible pour les autres.

Cette remarque attise la colère chez les femmes savantes, d'où la réponse virulente et injurieuse de Philaminte :

²¹ Prêcher (2019). *Dictionnaire de l'Académie française, huitième édition, 1932-1935*. Repéré le 10 novembre 2019 à <https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/pr%C3%A0cher>

²² *Ibid.*

L'impudente! Appeler un jargon le langage

Fondé sur la raison et sur le bel usage!

(Acte II, scène VI, v. 475-476)

Faute de bon usage de la langue qui l'accompagne, l'argument Martine s'avère concret et pragmatique :

Quand on se fait entendre, on parle toujours bien,

Et tous vos biaux dictons ne servent pas de rien.

(Acte II, scène VI, v. 477-478)

Cette réponse de Martine est à la fois argumentative et bafouant. Elle est argumentative en ce qu'elle montre que l'on n'a pas besoin de parler correctement en respectant toutes les règles grammaticales pour se faire comprendre. Se faire comprendre est une question du bon sens pendant que parler correctement est une question de l'étude. Martine représente une femme du rang social très inférieur qui est illettrée mais qui ne manque pas de bon sens. Elle utilise le langage qui reflète son niveau éducatif et ne soigne pas son langage parce qu'elle travaille dans la cuisine mais elle a une performance excellente au niveau de son devoir. En même temps, cette bonne sans éducation peut tenir tête à ses maîtresses et leur donner une leçon avec son style de langage bien remarquable, comme la mauvaise prononciation de « beau » en « biaux » et la double négation « ne servent pas de rien » que Bélise n'hésite pas à corriger dans les vers suivants :

De *pas*, mis avec *rien*, tu fais la récidive

Et c'est, comme on t'a dit, trop d'une négative.

(Acte II, scène VI, v. 483-484)

La mise en contraste de ces deux camps de personnages et de leurs langages révèle la vérité que les femmes savantes utilisent leur langage pour dicter la vie des autres. Têtues, elles forcent le bon usage chez les personnages qui, en raison de leur statut social, ne peuvent pas comprendre leur obsession des lois grammaticales. Dépourvues de tous les bons sens, elles condamnent avec injustice leur bonne qui accomplit toujours bien ses tâches ménagères mais qui fait des fautes grammaticales. Le rire que l'on verse sur elles se transforme donc en une moquerie envers les caractères ridicules de ces deux personnages. Par conséquent, Martine, qui fait de son langage paysan et son bon sens ses armes dans cet affrontement discursif, ne se laisse pas emportée par le zèle de ses maîtresses. Hayley E. Jayson a analysé ce personnage dans sa critique en disant :

Martine est le contraire de Philaminte, Bélise et Armande. Elle ne parle pas correctement, et elle ignore les règles grammaticales qui obsèdent les femmes savantes. (...) Martine a du bon sens, et elle joue d'une certaine manière, les rôles de porte-parole contre la confiance malavisée au savoir. Il est évident que Molière veut montrer qu'une femme sans instruction est néanmoins capable d'être sage et respectable. (...) Elle ne sait pas parler correctement, mais elle est convaincante.²³

²³ Jayson, H. (2018). *Les Femmes et l'éducation dans le théâtre du Grand Siècle*. Mémoire de Maîtrise, Université de Floride Sud. P. 27-28.

A force de vouloir se montrer savantes, les femmes savantes deviennent plutôt pédantes. Elles sont ridiculisées par les autres personnages, et pire, par leur propre langue qu'elles considèrent comme stupide. Parfois, sans le jugement porté par les autres, elles se ridiculisent elles-mêmes à travers leur langage maniéré, affecté et lourdement chargé de style hyperbolique. Dans la scène de la lecture de la poésie de Trissotin, acte III, scène II, les femmes savantes admirent d'une manière excessive les vers banaux de la poésie galante composée par Trissotin parce qu'il a mentionné que ses poèmes avaient été approuvés par une princesse :

Le ragoût d'un sonnet, qui chez une princesse

A passé pour avoir quelque délicatesse.

(Acte III, scène I, v. 751-752)

Pour toucher et gagner l'admiration de ces femmes, Trissotin les flatte, les complimente et va jusqu'à les honorer avec la médiocrité de son langage :

Hélas, c'est un enfant tout nouveau né, Madame.

Son sort assurément a lieu de vous toucher,

Et c'est dans votre cour que j'en viens d'accoucher.

(Acte III, scène I, v. 720-722)

Il compare maladroitement sa poésie à un enfant qu'il vient d'accoucher. Cette métaphore est incohérente parce qu'un homme ne peut pas accoucher un enfant. De plus, il assimile démesurément la maisonnée de Philaminte à une cour. La citation

d'une princesse, égérie du respect et de la noblesse, justifie la valeur des vers de Trissotin. En même temps, la flatterie qu'il fait aux femmes savantes les exhorte à porter un jugement élogieux sans avoir un esprit critique plus juste. Au fur et à mesure, la formulation, sans relâche et d'un rythme effréné, des admirations pour les vers de Trissotin, traduit la maladresse de leur langage, et la frivolité de leur jugement et trahit l'intelligence de leur caractère. Bref, cela montre le pédantisme et la prétention des femmes savantes. Tour à tour, elles commencent à admirer le texte de Trissotin :

Philaminte

Lui seul des vers aisés possède le talent !

Armande

A prudence endormie il faut rendre les armes.

Bélise

Loger son ennemie est pour moi plein de charmes.

(Acte III, scène I, v. 766-768)

Le caractère hyperbolique de leur admiration commence à prendre forme. Elles reprennent chacune un vers de la poésie de Trissotin et y ajoutent une flatterie excessive comme « rendre les armes » et « plein de charmes ». Tout au long de la lecture, les réactions qui deviennent progressivement plus intenses, révèle l'engouement physique ridiculisé de ces femmes pour les productions de Trissotin. Les réactions physiques des femmes savantes sont disproportionnées et pathétiques :

Philaminte

On n'en peut plus ?

Bélise

On pâme.

Armande

On se meurt de plaisir.

Philaminte

De mille doux frissons vous vous sentez saisir.

(Acte III, scène I, v.809-811)

Les réactions physiques poussées à l'exagération que l'on voit à travers les verbes *pâmer* et *se mourir* font preuve aussi de l'absurdité de ces femmes savantes qui vont jusqu'à l'épuisement du corps. La gradation, qui va par paliers croissants, traduit le sentiment accablant des femmes savantes « On n'en peut plus ? ». Ce malaise physique conduit à la perte de conscience « On pâme » et finalement à la mort « On se meurt ». Ces réactions constituent aussi un autre élément hyperbolique qui crée le comique de situation et qui reflète l'hypocrisie et le ridicule des femmes savantes. De surcroît, l'adjectif « mille » fait partie aussi de l'exagération de leur langage.

Cette scène de la lecture de la poésie est un reflet honnête du courant de la préciosité excessive et ridicule de toutes les femmes qui prétendent tout savoir au XVII^e siècle. Antoine Adam explique dans son article que ces personnes précieuses

sont tournées en dérision parce qu'elles passent le temps à organiser la lecture des œuvres poétiques dont elles ne peuvent pas trouver la particularité mais elles croient que ce loisir intellectuel est le signe de l'élévation de leur esprit, comme dans le cas des femmes savantes :

Les salons précieux sont d'abord les salons où règne la galanterie, et sur ce point ils ne s'opposent pas aux autres salons de Paris. Les poésies de Raincy et d'Ysarn, écrites pour les Samedis de Sapho, ne distinguent pas de celles de Montplaisir par exemple, ni de celle du poète de la galanterie, Bensserade. (...) Et pourtant, les salons précieux ont été tournés en ridicule. Ils ont été l'objet d'une réprobation à peu près générale.²⁴

L'abus du savoir peut conduire à la dévalorisation du savoir et peut ridiculiser les personnes qui en possèdent. Ce paradoxe est confirmé par Clitandre :

La science est sujette à faire de grands sots.

(Acte IV, scène III, v. 1286)

Les femmes savantes font partie de ces personnes qui se disent supérieures aux autres personnages. Elles veulent rabaisser Martine qu'elles accusent d'avoir porté atteinte au bon usage de la langue. Le langage qu'elles utilisent pour fustiger Martine est en retour tourné en dérision par celle-ci qui possède le bon sens comme arme. Ce même langage reflète chez le personnage des femmes savantes leur désir de maîtriser

²⁴ Adam, A. (1951, 5 septembre). La Préciosité. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°1, p. 43.

le savoir sans se rendre compte qu'elles sont en train de se dévaloriser et d'être victimes de leur éducation endoctrinée.

CHAPITRE III

LA PLAIDOIRIE POUR LA PASSION

Au sujet du mariage et de l'amour, les femmes savantes s'annoncent irrationnelles à cause de leur velléité qui veut désolidariser le corps de l'esprit, comme dans le cas d'Armande, de persévérer et poursuivre un rêve chimérique qui nourrit la pruderie au nom de l'héritage d'un amour chevaleresque et courtois jusqu'au déni du réel, comme ce que l'on constate chez Bélise, ou leur sublimation fautive de l'amour en éprouvant un sentiment enflammé pour la raison et la philosophie. En effet, les femmes savantes donnent trop d'importance à la raison.

Or, il existe un autre type d'amour qui est fruit de la passion. Dans ce type d'amour, le sentiment occupe une place prépondérante et s'envole au-dessus de toutes les raisons. On tombe amoureux simplement parce qu'on tombe sur le charme de quelqu'un. Donc, le plaisir charnel va côte à côte avec un échange intellectuel conduisant à la sublimation du véritable amour.

En étudiant l'affrontement entre ces deux types d'amour dans un enjeu dramatique, Molière nous donne à voir des scènes d'amour tendres, mais surtout féroces, risibles ou pathétiques, ou les deux qui s'entrecroisent au fur et à mesure.

3.1. L'affrontement entre le corps et l'esprit

Le camp des femmes savantes prise, d'une manière disproportionnée, un amour de l'abstrait. Leur amour de l'abstrait est alimenté par leur idéologie amoureuse qui consiste à désolidariser le corps de l'esprit, deux éléments inséparables qui forment un amour romantique. Or, les femmes savantes ont une image négative au

sujet du corps, en particulier Armande. Elle associe le corps à la fonction grotesque, comme la reproduction des enfants, et à la débauche sexuelle. Donc, le corps symbolise la matière, le concret, et le superficiel dans la vie humaine. L'amour charnel met un frein au développement intellectuel des femmes et leur empêche d'aspirer au savoir et à l'éducation, deux outils qui les aident à franchir une ascension sociale et à s'émanciper de lourds fardeaux que les hommes dans la société patriarcale leur ordonnent à porter.

Contrairement à la vulgarité du corps, l'esprit incarne l'abstrait et l'éternel. Autrement dit, l'esprit est une source de la spiritualité et de la clarté qui guident la vie de tous les hommes. À la différence du matériel qui est mesquin et borné, le spirituel est profond et infini.

Même dans l'amour, cette dichotomie (âme et corps) est imprégnée chez les femmes savantes. Elles abandonnent l'approche sexuelle du frisson d'amour charnel et de la reproduction des enfants qu'elles considèrent comme vulgaire et prônent un échange spirituel dans un couple qui promet l'amour de la raison et de la philosophie et qui procure le plaisir éternel et noble. Comme Catherine Kintzler le constate particulièrement chez le personnage d'Armande, dans son article :

D'un côté, la question de la reproduction est évidemment liée à celle du mariage, à tel point qu'elle coïncide avec elle, du moins au XVII^e siècle : les suites du mariage, ce sont un ménage et des enfants. De l'autre, elle engage la question du savoir du fait que la reproduction est un problème de *matière* : elle suppose une pensée du corps, puisqu'elle est une fonction du corps. (...) La jeune fille s'appuie sur ce dualisme

pour fonder une morale qui condamne comme « dégoûtant »
l'attachement au corps, un rapport étroit à la matière (...).²⁵

L'étude de l'acte I scène I va révéler comment Armande, représentant les femmes savantes, utilise le dualisme de son langage pour démontrer le dualisme entre le corps et l'esprit et comment elle persuade sa sœur à adopter ce point de vue centré sur l'esprit et l'invite à voir simultanément la grossièreté de l'obsession du corps. En plus, cette technique discursive lui permet de condamner le nœud de chair ainsi que d'ennoblir la gloire de la morale. Dans cette scène, le langage d'Armande s'organise autour du jeu de l'antithèse entre deux champs lexicaux, celui du bas où se trouve le corps et celui du haut qui est la place de l'esprit :

Mon dieu, que votre esprit est d'un étage bas !

(...)

Les bas amusements de ces sortes d'affaires.

A de plus hauts objets élevez vos désirs,

(Acte I, scène I, v. 26, 32-33)

Armande commence par placer « les bas amusements » et « ces sortes d'affaires », deux expressions traduisant la vile préoccupation du mariage dans « un étage bas ». Et elle conserve le haut pour l'élévation du désir. Ensuite, elle noircit l'image du mariage en faisant recours à la métaphore. De cette manière, elle compare

²⁵ Kintzler, C. (2001, 4 février). Les Femmes savantes de Molière et la question des fonctions du savoir. *Dix-septième siècle*, tome 2, n° 211, p. 243-244.

ce nœud corporel à une prison qui enferme les esclaves et les empêche de s'élever vers le plaisir plus délicat, comme dans les vers 28, 29 et 43 :

De vous claquemurer aux choses du ménage

Et de n'entrevoir point de plaisirs plus touchants

(...)

Loin d'être aux lois d'un homme en esclave asservie ;

(Acte I, scène I, v. 28-29, 43)

Ici, le mariage est assimilé à l'emprisonnement physique. Le choix du verbe « vous claquemurer », qui signifie s'enfermer dans une prison étroite, ou s'enfermer dans un cloître, donne l'image d'une femme que l'union physique réduit en « esclave asservie » de son mari. De surcroît, cet emprisonnement physique peut se transformer en un emprisonnement spirituel parce qu'il entrave son avancement vers les plaisirs « plus touchants », ceux de l'esprit.

En dehors de la métaphore de la prison, on peut constater aussi la métaphore de l'animal. Armande compare le plaisir charnel à celui de l'animal. Elle fustige le plaisir physique. Il est comme une bête sauvage indomptable qui nous dévore avec l'appétit vorace.

Soumettant à ses lois la partie animale

Dont l'appétit grossier aux bêtes nous ravale.

(Acte I, scène I, v. 47-48)

Dans ces vers, elle oppose la « partie animale » à la partie raisonnable. La partie animale pour elle est destructive car son « appétit grossier aux bêtes » peut enlever d'une âme son côté spirituel. La « partie animale » signifie donc la partie sensuelle et charnelle du corps tandis que la partie raisonnable est constructive. Elle crée l'intelligence de l'homme. Pour semer plus de peur chez Henriette, Armande exprime son refus du mariage au moyen de tournures qui évoquent les souffrances physiques, comme « un mal de cœur », « dégoûtant », « blessée », « sale vue » et « frissonnez ». Encore une fois, elle persévère dans la puissance destructive de l'attachement au corps pour lequel elle se montre très frigide, dans les vers 6 et 10-14 :

Et sans un mal de cœur saurait-on l'écouter ? »

(...)

Un tel mot à l'esprit offre de dégoûtant ?

De quelle étrange image on est par lui blessée ?

Sur quelle sale vue il traîne la pensée ?

N'en frissonnez-vous point ? et pouvez-vous ma sœur,

Aux suites de ce mot résoudre votre cœur ?

(Acte I, scène I, v. 6, 10-14)

Il existe dans cette partie d'autres termes dévalorisants qu'elle accumule afin de véhiculer son mépris pour le mariage, le ménage et l'enfantement comme dans ce vers :

Qu'un idole d'époux, et des marmots d'enfants !

(Acte I, scène I, v. 31)

Dans ce vers, on voit attribuer au mot « époux » l'image d'une idole qui veut dire littéralement « une figure, statue représentant une divinité qui fait l'objet d'une adoration. »²⁶ Mais au sens figuratif, il s'agit « d'une personne qui se tient à ne rien faire, passive comme une statue. »²⁷ Ainsi, Armande voit en un mari une figure que la femme est obligée d'adorer parce que dans cette époque-là, l'homme doit être le maître de la maison. De toute façon, cette figure d'adoration est une figure passive. Il n'est pas responsable du ménage qui incombe à une femme après le mariage. S'ajoutant à cette angoisse, les enfants peuvent créer aussi l'ennui et le désordre dans la famille. Le mot « marmots » renvoient encore une fois à une image désagréable de l'élévation des enfants, une autre tâche et le destin auxquels la femme mariée doit faire face.

Tandis que ces langages reflètent l'idée de pesanteur et de bassesse qu'offre le corps, il existe un autre champ lexical antinomique qui produit le contraste de cette vulgarité matérielle, celui de l'esprit. Pour Armande, la position de l'esprit est toujours supérieure à celle du corps car il abrite dans la région plus haute.

Là, on rencontre un autre champ lexical où apparaissent les termes ayant un lien avec la spiritualité comme dans les vers 36 et 44-46 :

A l'esprit comme nous donnez-vous toute entière

²⁶ Idole (2018). *Dictionnaire de la langue française 1872-1877*. Repéré le 10 décembre 2019 à <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=idole&dicoid=LITTRE1872>

²⁷ *Ibid.*

(...)

Mariez-vous ma sœur, à la philosophie,

Qui nous monte au-dessus de tout le genre humain,

Et donne à la raison l'empire souverain,

(Acte I, scène I, v. 36, 44-46)

L'« esprit », la « philosophie » et la « raison » constituent pour Armande une autre perspective qui substitue l'élévation à la bassesse. Elle poursuit son raisonnement en développant longuement l'éloge des hausses instances qui régissent sa vie. Elle opte pour la reprise des verbes employés par sa sœur, ceux qui se réfèrent au mariage, comme « Mariez-vous » et à la soumission, tels que « donnez-vous » et « donne ». Cependant, dans son mariage, il ne s'agit pas de l'union matérielle mais elle parle du lien divin que l'on tisse avec le monde de l'esprit, de la philosophie et de la raison. Le mariage avec ces éléments va nous élever ou monter « au-dessus de tout le genre humain », dans la région supérieure à celle des hommes en proie du plaisir charnel.

En conséquence, au lieu de se marier avec un homme (le corps) et devenir son esclave, Armande est en train de persuader sa sœur de s'attacher à l'esprit et de se soumettre à ses exigences moyennant un plaisir plus touchant et plus doux que l'homme ne peut pas provoquer. L'amour que l'on éprouve normalement pour un corps se projette donc sur l'étude qui donne l'accès à la philosophie et à la raison, comme ce qu'elle affirme dans ces vers :

Et vous rendez sensible aux charmantes douceurs

Que l'amour de l'étude épanche dans les cœurs :

(Acte I, scène I, v. 41-42)

Les vocabulaires de l'asservissement font encore une fois l'apparition dans cette partie. À l'instar de « ses lois », « soumettant », « l'empire souverain » et « occuper » (dans le vers 50), le verbe « épanche » suggère l'engouement excessif pour le savoir. Mais à la tyrannie des hommes de qui les femmes sont « en esclaves asservies », Armande substitue celle de la philosophie. En échange, ces femmes qui se plient à la raison pourront ressentir le plaisir plus extatique, le plaisir inaccessible aux femmes ordinaires car elles s'attachent au plaisir terrestre du corps.

Pour dissuader Henriette de se marier avec Clitandre, Armande accentue sur le fait que, sans une satisfaction physique, l'esprit aussi peut provoquer une euphorie. Elle recourt à la technique de l'hyperbole. Il s'agit d'une figure de rhétorique consistant à mettre en ampleur une idée ou une vérité des choses dans l'optique de produire une impression forte chez l'auditoire. Dans ce cas, Armande veut exagérer la supériorité du sentiment agréable suscité par le plaisir. Elle use le comparatif, un procédé grammatical qui exprime le niveau du plaisir plus élevé :

Et de n'entrevoir point de plaisirs plus touchants,

(...)

Songez à prendre un goût des plus nobles plaisirs,

(Acte I, scène I, v. 29, 34)

Elle emploie, dans le vers 29, le comparatif « plus » pour dire que les plaisirs de l'esprit sont « plus touchants » que ceux du corps. En outre, ces plaisirs ne sont pas terrestres et bas mais ils sont « des plus nobles plaisirs » que l'on ne peut pas avoir si l'on se roule dans la passion immorale.

En dehors du procédé d'amplification, elle emploie également la polyptote. Il s'agit de la répétition de plusieurs termes de même racine subissant des variations morphosyntaxiques. Elle a l'objectif d'intensifier la douceur née de l'union avec l'esprit en s'opposant à la grossièreté et à la vulgarité produites par l'union du corps :

Et vous rendez sensible aux charmantes douceurs

(...)

Ce sont là les beaux feux, les doux attachements,

(Acte I, scène I, v. 41, 49)

Dans ces vers, elle veut mettre l'insistance sur la douceur de l'union spirituelle. Donc, le substantif « douceurs », déjà employé dans le vers 41, est repris sous forme d'adjectif « doux » dans le vers 49 pour soutenir l'idée que l'union intellectuelle ne peut être contraignant comme la passion charnelle.

La partie terrestre et mortelle du corps est absolument déniée, laissant place à la partie divine et incorruptible qui constitue l'esprit. La volupté céleste, fruit de cette union pure, transcende la volupté sensuelle et atteint la pureté de l'âme. Dans l'acte IV, scène II, Armande compare cet amour à un feu mais ce feu n'est pas identique à

une flamme d'amour qu'éprouvent Clitandre et Henriette. C'est un feu céleste qui brûle et qui purifie l'âme des aimants :

C'est un feu pur et net comme le feu céleste,

(Acte I, scène I, v. 1206)

Mais cette forme d'union sacrée la pousse trop loin jusqu'au refoulement du corps, une preuve de la dénaturalisation des caractéristiques de l'amour. Elle tente de désolidariser complètement le corps de l'esprit :

On aime pour aimer, et non pour autre chose.

Ce n'est qu'à l'esprit seul que vont tous les transports

Et l'on ne s'aperçoit jamais qu'on ait un corps.

(Acte I, scène I, v. 1210-1212)

De toute façon, cette idéologie amoureuse des femmes savantes est trahie par leur propre hypocrisie. Bélise est un exemple d'une femme savante qui s'efforce tant bien que mal de s'attacher à son principe. Elle vit complètement dans le déni en se passant pour une femme dénuée de tous les plaisirs charnels. Pourtant, elle croit encore en amour dont la loi du secret doit prévaloir et dont on observe la courtoisie et le décorum, à la façon des chevaliers dans la cour. Ce principe nourrit l'imaginaire de son rêve chimérique exprimé dans ces vers :

Aimez-moi, soupirez, brûlez pour mes appas,

Mais qu'il me soit permis de ne le savoir pas :

Je puis fermer les yeux sur vos flammes secrètes,

(Acte I, scène IV, v. 281-283)

À force de devoir refouler son désir, elle finit par travestir sa propre idéologie d'amour en admettant à plusieurs reprises que son désir est un rêve irréalisable dont elle est satisfaite :

Ah chimères ! Ce sont des chimères, dit-on !

Chimères, moi! Vraiment chimères est fort bon!

Je me réjouis fort de chimères, mes frères,

Et je ne savais pas que j'eusse des chimères.

(Acte I, scène III, v. 393-396)

Dans ces vers, à travers la répétition de « chimères », elle ironise et ridiculise la remarque faite par ses frères, Chrysale et Ariste, au sujet de son rêve chimérique dans lequel elle est aimée de beaucoup d'hommes. De plus, le style répétitif peut refléter aussi le désir et la passion chez un personnage moliéresque, comme l'affirme Jean de Guardia :

La répétition apparaît comme une sorte de trop-plein de l'âme : l'objet de la passion, envahissant, ressort sans cesse dans le discours. Il existe ainsi un lien direct entre la passion et la répétition : celle-ci prend naturellement pour objet l'objet de celle-là. C'est à travers cette

conception rhétorique de la répétition qu'il faut appréhender les grands textes des maniaques moliéresques.²⁸

Bélise fait partie des personnages maniaques moliéresques. Elle essaie de refouler son désir et vivre dans ses chimères en déniait que l'attachement excessif à son principe amoureux est un frein du développement de son intelligence émotionnelle qui est indispensable pour pouvoir se réjouir des sentiments provoqués par le corps. A l'instar de Bélise, Armande est un autre personnage qui trahit son sentiment. Sa tentative de déstabiliser Henriette qui met sa visée sur Clitandre, son ancien soupirant, témoigne de son hypocrisie en ce qu'elle veut encore occuper la pensée de cet homme. Elle laisse révéler son désir sensuel :

Puisque pour vous réduire à des ardeurs fidèles,

Il faut des nœuds de chair, des chaînes corporelles ;

Si ma mère le veut, je résous mon esprit

A consentir pour vous à ce dont il s'agit.

(Acte IV, scène II, v. 1237-1240)

Donc, le langage métaphorique et bien structuré qu'elle utilise pour défendre ses points de vue et convaincre les autres personnages n'est pas assez efficace car elle-même, elle a du mal à respecter le fond que tient ce langage. C'est ainsi qu'elle doit invoquer le personnage de sa mère tout en s'appuyant ses arguments sur les siens afin de consolider sa position dans cette bataille verbale.

²⁸ De Guardia, J. (2007). *Poétique de Molière : Comédie et répétition*. Genève : DROZ. P. 154.

3.2. L'invocation aux autorités parentales et divines

Dans la partie précédente, on a abordé le thème de l'amour des femmes savantes. Il s'agit de l'amour dénaturisé parce qu'elles cherchent à rompre l'union indissociable entre le corps et l'esprit. Le premier est un ingrédient indispensable dans la vie familiale parce qu'il crée une tendresse physique qui soude les jeunes mariés ensemble. Le dernier régit la capacité intellectuelle dans le couple. Il permet un échange au niveau de la morale et de la spiritualité faisant de ce couple une union non seulement du corps mais aussi du cœur. A force de vouloir briser le lien entre ces deux éléments, les femmes savantes s'efforcent tant bien que mal d'endoctriner leurs opposants. Un outil qu'elles utilisent le plus souvent est le recours à l'autorité parentale pour renforcer la crédibilité de leurs points de vue et pour dompter la partie adverse.

L'argument de l'autorité est une pièce fondamentale d'une construction logique des femmes savantes afin de protéger le manichéisme de l'amour. Pour démontrer cette idée, on va étudier les discours des deux personnages principaux, Armande et Henriette. Le lecteur peut voir que ces deux sœurs entretiennent plusieurs rapports dans de diverses dimensions. Généralement, dans une dimension familiale, ces deux personnages, qui partagent la même lignée sanguine, entament une relation entre la sœur aînée et la sœur cadette. Mais étant donné leur différence idéologique de l'amour, cette relation teintée de rivalité est devenue un rapport de pouvoir. Chacune évoque l'autorité parentale pour faire soumettre sa rivale parce que, par nature, elles sont dépourvues de tout pouvoir à faire un choix sur son mariage et son prétendant.

De ce fait, elles doivent citer leurs parents pour forcer le respect et l'obéissance de la part de leurs interlocutrices.

L'argumentation d'Armande, dont le rôle essentiel est de défendre le concept manichéen de l'amour, se base sur le principe de sa mère. Elles réclament une union pure et céleste dénuée du plaisir charnel et terrestre. Elles ont choisi pour époux d'Henriette Trissotin, un soi-disant savant de la Cour. Le choix de Philaminte et Armande est alors dicté par l'intérêt que porte ce dernier. Elles croient qu'il peut les aider à grimper sur un statut social plus élevé. De surcroît, elles espèrent mettre Henriette sous la tutelle de Trissotin pour qu'il lui apprenne à être savante comme lui. Henriette, qui ne ratifie pas ce « commerce de sens », fait appel à l'autorité paternelle car son père ne consent pas au jugement de sa mère qui l'oblige à se marier avec Trissotin. Lui, il veut choisir Clitandre comme époux de sa fille parce qu'il considère le premier comme un pédant. Donc, Henriette se protège de l'intention malveillante de sa sœur et de sa mère en mentionnant l'ordre de son père qui lui est favorable.

Plusieurs critiques, parmi lesquels on pourrait citer le nom de Catherine Kintzler et Marie-Dominique Porée-Rongier, disent que le recours à l'autorité n'est pas seulement une tactique de l'affrontement verbal que les personnages saisissent pour jouir de pouvoir discursif, c'est aussi un reflet vraisemblable de la société bourgeoise du XVII^e siècle. D'après Catherine Kintzler, les comédies de Molière « ont pour enjeu le mariage, traitant la contradiction entre le vœu des amants et la pression sociale. L'exemple des *Femmes savantes* illustre bien cette fonction du compromis. Chrysale y affirme de façon dérisoire l'autorité du chef de famille, et sa volonté finalement n'est autre que celle d'Henriette qui aime et

épouse Clitandre.²⁹ » Cela veut dire qu'Henriette doit attendre aussi l'approbation de son père pour épouser Clitandre même s'il le désire comme beau fils. Tandis que pour Marie-Dominique Porée-Rongier, elle considère le mariage comme un sacrifice des enfants qui doivent soumettre aux lois de leurs parents :

Le sort des jeunes amants est à l'époque entre les mains des parents dont ils sont les otages. C'est ce qu'Armande se plaît à répéter à Henriette (...), poursuivant en des termes qui mettent la figure de la mère au centre de ce sacrifice. Mais quitte à devoir se battre, Henriette préfère revenir au modèle du patriarcat. On ne peut s'empêcher de voir en Henriette et Armande deux filles devenues, malgré elles, enjeux d'un mariage. La récurrence d'une isotopie du sacrifice dans cette pièce, montre que les personnages féminins sont prêts à s'immoler sur l'autel du sacrifice, comme sur celui du mariage.³⁰

Quoique les deux filles prennent conscience qu'elles ne sont pas libres de leur choix dans le mariage et dans l'amour, elles préfèrent se lancer dans cet « enjeu » dans lequel elles doivent gagner pour prendre le pas sur l'autre. Commençons par Armande. Depuis la scène première de l'acte I, quand sa sœur lui fait part de son mariage avec Clitandre, son ancien amant, elle exprime sans réserve son mépris pour ce mariage. Ensuite, elle demande à sa sœur de prendre leur mère comme modèle d'une femme savante qui tourne le dos au plaisir charnel et s'avance vers un échange avec le savoir :

²⁹ Kintzler, C. (2015, 29 mars). Les Femmes savantes de Molière : savoir, maternité et liberté. *Mezetulle*. Repéré le 4 octobre 2019 à <https://www.mezetulle.fr/les-femmes-savantes-de-moliere-savoir-maternite-et-liberte/>

³⁰ Porée-Rongier, M. (2007). *Étude sur Les Femmes savantes*. Paris : Ellipses. P. 58.

Vous avez notre mère en exemple à vos yeux,

Que du nom de savante on honore en tous lieux,

(Acte I, scène I, v. 37-38)

Après, en se réjouissant de l'autorité de sa mère, Armande change le rôle. Elle assume la fonction d'une mère et parle avec sa sœur d'un ton impératif. C'est la raison pour laquelle dans cette partie, son discours est orné des phrases impératives :

Tachez ainsi que moi de vous montrer sa fille,

Aspirez aux clartés qui sont dans la famille,

Et vous rendez sensible aux charmantes douceurs,

(...)

Mariez-vous ma sœur, à la philosophie,

(Acte I, scène I, v.39-41, 44)

Mais l'argument d'autorité d'Armande s'annonce déplacé aux yeux d'Henriette. Tandis qu'elle parle du culte de sa mère, présentée comme exemple à suivre, pour dissuader sa sœur de ce mariage, elle ne se rend pas compte que sa mère s'est aussi mariée avec son père. Henriette, qui ne se laisse pas tombée dans le piège tendu, profite de son argument et de l'exemple cité par sa sœur pour la railler et parodier sa persuasion dans les vers 68-72 :

Nous saurons toutes deux imiter notre mère ;

Vous, du côté de l'âme et des nobles désirs,

Moi, du côté des sens et des grossiers plaisirs ;

Vous, aux productions de l'esprit et de lumière,

Moi, dans celles, ma sœur, qui sont de la matière.

(Acte I, scène I, v. 68-72)

Dans cette réplique, Henriette fait preuve de son intelligence langagière en taclant Armande avec une sensibilité linguistique. La méthode de raisonnement d'Henriette ne fait pas table rase de l'argumentation d'Armande. Mais, elle reprend le principe dichotomique dans le discours de sa sœur, c'est-à-dire l'opposition entre la spiritualité et la matérialité. Pour bien structuraliser son raisonnement, elle choisit la structure binaire pour contraster plus nettement ces deux idées.

Tout d'abord, elle commence par diviser sa réplique en 5 vers. Dans le premier vers, il s'agit de la reprise de l'argument de l'autorité dont le modèle³¹ est leur mère. Dans le deuxième et le troisième vers, guidés par les deux pronoms personnels, ou la double anaphore, « vous » et « moi » suivis de « du côté », elle met en opposition les deux idées établies par sa sœur. Cette technique a d'ailleurs été reprise dans les quatrième et cinquième vers pour accentuer et tourner en dérisoire cette bipolarité proposée par sa sœur. Pour poursuivre son raisonnement, elle rattache ensuite le pronom « vous », qui signifie ici Armande, aux termes se référant à la noblesse et à la clarté de la spiritualité, par exemple « l'âme », « nobles désirs », « l'esprit » et « lumière » pour que le rôle d'une savante qu'elles devraient hériter de

³¹ D'après Olivier Reboul, « Le modèle est un exemple qui se donne comme devant être imité. » parce que le modèle possède une efficacité argumentative à la différence d'une personne ordinaire comme un vendeur de journal qui ne peut pas se présenter comme un modèle. Reboul, O. (1994). *Introduction à la rhétorique*. Paris : PUF. P. 185.

leur mère incombe seulement à sa sœur. Tandis qu'elle-même, représentée ici par le pronom personnel « moi », elle pourra enfin se débarrasser de la manipulation de sa sœur et se contenter, à l'instar de sa mère, du mariage que sa sœur considère comme « grossiers plaisirs ».

Cette explication est basée sur la remarque de Gertrude Bing. Elle a dit qu'Henriette jouait subtilement sur la structure de sa réplique :

La réplique d'Henriette parodie celle de sa sœur. Armande recourt en permanence à l'autorité d'une instance supérieure au nom de laquelle il faudrait agir (sa mère, la philosophie). (...) Ainsi, le caractère sentencieux des propos d'Armande est à la fois imité (Henriette reste dans le même registre) et ridiculisé. (...) De plus, le raisonnement d'Henriette ne prend pas brutalement le contre-pied de celui d'Armande. Bien au contraire, il en reprend le fond manichéen. Plusieurs formules soulignent cette bipolarité (...) v.69-70 : « vous, du côté » / « moi, du côté ».³²

Grâce à sa subtilité langagière, Henriette a su tourner la situation en ridiculisant l'impertinence de l'argument de l'autorité de sa sœur avant de s'en servir pour sa cause. Elle comprend que personne n'est parfait. Chaque individu possède le bien et le mal en même temps. Puisqu'on est créé par le Ciel différemment, on ne peut pas s'attendre à ce que tous les humains soient sensibles au sujet de la spiritualité ou de la philosophie. C'est ce qu'elle exprime en citant une maxime dans les vers 53-56 :

Le Ciel, dont nous voyons que l'ordre est tout-puissant,

³² Bing, G. (2005). *Les Femmes savantes : Livret pédagogique*. Paris : Hachette. P.7.

Pour différents emplois nous fabrique en naissant ;

Et tout esprit n'est pas composé d'une étoffe

Qui se trouve taillée à faire un philosophe.

(Acte I, scène I, v. 53-56)

Dans cette réplique, elle a recours aussi à la même technique déjà expliquée dans les paragraphes précédents. Elle reprend la formule exclamative, «ô Ciel! », de sa sœur quand elle a appris qu'Henriette se laissait emportée par le désir d'avoir un attachement physique avec Clitandre :

De tels attachements, ô Ciel! sont pour vous plaire ?

(Acte I, scène I, v. 19)

Le ciel est, observe-t-on, un autre élément dont les deux personnages citent souvent l'autorité pour soutenir leurs points de vue. Sauf qu'il y a une différence sémantique entre ces deux propos d'Henriette et d'Armande. Celle-ci n'évoque le ciel que dans sa formule exclamative pour condamner l'outrage qu'Henriette a commis en voulant se plaire au plaisir du corps. Donc, sémantiquement, le ciel pour Armande est nul autre qu'une forme de réplique qu'elle utilise pour fustiger les idées d'Henriette. Par contre, Henriette reprend le ciel pour confirmer que l'autorité divine l'emporte sur les autorités que réclame Armande (celle de sa mère et celle de la philosophie) et s'en servir à ses fins pour justifier son choix du mariage.

A travers ces deux instances évoquées, on peut conclure que la stratégie discursive d'Henriette consiste à emprunter les autorités admises et évoquées en

premier lieu par Armande, à savoir l'autorité divine et l'autorité maternelle, et à en détourner le sens pour que sa sœur soit favorable au mariage et se rende compte de l'impertinence de ses arguments.

Cependant, Armande, qui ne veut pas admettre sa défaite, s'efforce encore tant bien que mal de détourner la situation. Elle va jusqu'à détruire l'essence de son propre argument d'autorité :

Quand sur une personne on prétend se régler,

C'est par les beaux côtés qu'il lui faut ressembler ;

Et ce n'est point du tout la prendre pour modèle,

Ma sœur, que de tousser et de cracher comme elle.

(Acte I, scène I, v. 73-76)

Dans cette réplique, on voit que les réactions d'Armande envers sa mère ont changé par rapport à l'image qu'elle peint au début. Au début de la scène, elle persuade sa sœur de prendre sa mère pour modèle, de refuser le mariage et de valoriser l'importance de l'éducation spirituelle. Donc, sa mère a été revêtue d'un portrait d'une savante que l'on honore partout. Mais dans cette partie, elle a fait le tri des caractères négatifs de sa mère, comme « tousser » et « cracher », pour donner des exemples des caractères à éviter et pour soutenir son argument qui se résume que quand on veut se ressembler à une personne, il faut seulement imiter ses « beaux côtés » ou ses caractères positifs, non ses aspects négatifs. A force de gagner désespérément le débat contre sa sœur, Armande a noirci sans faire exprès l'image de

sa propre mère, son propre modèle qu'elle a érigé au début pour solidifier ses arguments.

En conséquence, la technique de persuasion qu'elle parachève depuis le début de la scène en faisant appel à l'autorité de sa mère se voit effondrée et déplacée aux yeux d'Henriette. Elle donne l'occasion à Henriette de déjouer la proposition de sa sœur :

Mais vous ne seriez pas ce dont vous vous vantez,

Si ma mère n'eût eu que de ces beaux côtés ;

Et bien vous prend, ma sœur, que son noble génie

N'ait pas vaqué toujours à la philosophie.

(Acte I, scène I, v.77-80)

Dans cette réplique, Henriette a corrigé une erreur dans le raisonnement de sa sœur. Puisque chaque individu possède toujours les aspects différents, quand on veut l'imiter, il ne faut pas laisser tomber ce côté déplaisant mais il est nécessaire de comprendre et d'accepter parce que ce mauvais côté peut créer de bonnes choses. Contrairement à sa croyance, les caractères grotesques chez Philaminte qu'Armande a jugés négatifs sont ceux qui font naître Armande et font qu'elle puisse grandir en s'attachant à la figure de sa mère. Cette conclusion est considérée comme une belle clôture de l'argumentation d'Henriette qui remporte la victoire dans ce débat parce qu'elle réussit à démentir que, finalement, le modèle qu'Armande a cité pour glorifier

le portrait idéalisé d'une femme savante n'existe pas en réalité car même leur mère « n'ait pas vaqué toujours à la philosophie. »

Mais Armande dénie son revers. Elle continue à poursuivre le débat de ce genre dans l'acte III, scène V. Son objectif cette fois est différent. Au lieu de dissuader sa sœur du mariage, elle évoque l'autorité de sa mère pour la pousser à se marier avec Trissotin :

Cependant bien qu'ici nos goûts soient différents,

Nous devons obéir, ma sœur, à nos parents ;

Une mère a sur nous une entière puissance,

Et vous croyez en vain par votre résistance...

(Acte III, scène V, v. 1095-1098)

Dans cette réplique, Armande évoque encore une fois l'autorité des parents dans le choix de l'époux et le mariage de leurs enfants. En premier lieu, elle parle vaguement de l'autorité des « parents » qui incluent ici le père, Chrysale, et la mère, Philaminte. Mais au fur et à mesure, Armande décide d'omettre son père, qui n'est pas d'accord avec elle et sa mère sur le choix de Trissotin, et de l'exclure de l'autorité parentale. Elle laisse seulement sa « mère » dont Henriette doit se soumettre à « une entière puissance » parce qu'elle est consciente que sa mère va approuver ses points de vue et peut être adjuvante à sa tentative de marier Henriette à Trissotin et de l'éloigner de Clitandre. L'exclusion de son père de l'autorité paternelle est un témoin de son effort d'employer l'argument de l'autorité pour gagner cet enjeu sur le mariage

et pour saisir le pouvoir dans cet affrontement verbal avec sa sœur. C'est Henriette qui, quitte à devoir se battre, préfère revenir au modèle du patriarcat :

Il nous faut obéir, ma sœur, à nos parents ;

Un père a sur nos vœux une entière puissance.

(Acte III, scène VI, v. 1104-1105)

Tout en se référant à « une entière puissance » de son père, Henriette n'a pas de certitude que ce dernier peut l'aider dans cette bataille. Dans l'acte I, scène III, Henriette exprime son manque de confiance en son père et l'impuissance et l'humeur changeante de celui-ci face à sa femme autoritaire :

Le plus sûr est de gagner ma mère :

Mon père est d'une humeur à consentir à tout,

(Acte I, scène III, v. 204-205)

Les arguments d'autorité employés par Armande et Henriette nous mènent à la conclusion que, faute de liberté de choisir leur époux et leur mariage, les deux sœurs préfèrent gagner leur pouvoir dans cette bataille discursive et utilisent ce type d'argument. Armande l'utilise d'une manière déplacée et impertinente. Elle laisse toujours la chance à sa sœur de tourner ses arguments en ridicule et d'en servir pour parvenir à ses fins. De surcroît, cette bataille discursive reflète honnêtement la société bourgeoise du XVII^e siècle où les parents dictaient le choix des jeunes mariés. Cependant le manque de l'argument d'autorité paternelle dans le raisonnement montre

qu'il y a un renversement du pouvoir dans cette famille. Le père est en relais tandis que la mère veut prendre le règne du pouvoir à sa place.

3.3. L'amour passionnel sublimé

Si l'amour d'Armande est un amour précieux, dicté par l'ordre social et influencé par la force divine, l'amour de Clitandre est un amour passionnel, guidé par les sentiments et destiné par l'instinct. On tombe amoureux sans les facteurs extérieurs, telle l'autorité parentale, ou la force de la raison. L'amour est un destin que l'on ne peut pas contrôler. D'après Henriette, on s'aime parce que l'on tombe sous le charme de quelqu'un simplement :

Le caprice y prend part et quand quelqu'un nous plaît,

Souvent nous avons peine à dire pourquoi c'est.

(Acte V, scène I, v. 1499-1500)

Dans cette partie, Clitandre, un prétendant d'Henriette, joue le rôle d'un personnage qui soutient l'amour passionnel. Il va utiliser beaucoup de procédés langagiers pour défendre sa prise de position et pour saisir le pouvoir de guider dans cette joute verbale.

Dans l'acte I, scène II, où les personnages s'entretiennent au sujet de l'amour et défendent leur idéologie de l'amour, Clitandre s'efforce de montrer que son amour est un amour passionnel dans lequel la raison doit être cédée aux sentiments. Son discours fait notamment appel au pathos. L'invention de ses preuves pathétiques a pour but de susciter chez Henriette et Armande, des émotions, passions et sentiments

pour l'amour dont les caractères sont à la fois arbitraires, fatals et inéluctables, tout en restant tendre. C'est ainsi que son discours est orné de plusieurs figures de style, comme la synecdoque et la métaphore filée qui décrit l'amour comme une guerre dans laquelle il a été conquis par les deux femmes.

En plus, afin de mettre ces éléments en ordre, Clitandre scinde son discours en 4 parties (la disposition du discours ou « taxis »). Premièrement, l'exorde est employé pour rendre Armande et Henriette attentives. Deuxièmement, la narration emmène ses interlocutrices à voir comment son amour sincère avait été méprisé par Armande et montre qu'il en était victime. Troisièmement, la confirmation est mise en place pour révéler les attirances qu'il éprouve actuellement pour Henriette considérée par lui-même comme son sauveur. Quatrièmement, la péroraison est utilisée pour rassurer Henriette et faire preuve de sa résolution de mourir dans cette flamme d'amour pour elle.

Quoique sa technique de la disposition du discours ressemble à celle de Chrysale déjà étudiée dans le deuxième sous-chapitre, il y a bien des différences au sujet de l'ethos oratoire et le fondement des preuves entre ces deux personnages. Tandis que l'ethos de Chrysale est gonflé de rage et d'exaspération poussées jusqu'à dévoiler une idéologie sexiste refoulée, celui de Clitandre se veut désinvolte et sincère à faire un aveu amoureux pour Henriette sans réserve et embarras. En ce qui concerne la recherche des preuves, Chrysale puise ses arguments dans la procédure inductive, partant des cas particuliers et des exemples cités de façon à arriver à la conclusion généralisée vis-à-vis des femmes tandis que Clitandre se base du pathos et des figures

de style pour demander à ses interlocutrices de partager de la compassion à sa faveur et aussi pour sublimer le côté émotionnel de l'amour triomphant.

Dans la première partie introductive de sa tirade, Clitandre commence par attirer l'attention d'Henriette et d'Armande. Il se présente en tant qu'amant et prétendant qui veut exprimer ses sentiments amoureux avec franchise et impudeur envers Henriette.

Non, Madame, mon cœur qui dissimule peu,

Ne sent nulle contrainte à faire un libre aveu ;

Dans aucun embarras un tel pas ne me jette,

Et j'avouerai tout haut d'une âme franche et nette,

Que les tendres liens où je suis arrêté,

Mon amour et mes vœux, sont tout de ce côté.

(Acte I, scène II, v. 129-134)

Il commence par s'adresser à sa première interlocutrice « Madame », qui veut dire Armande, pour l'intéresser. Son souci de franchise et d'honnêteté en tant qu'orateur s'exprime dans le champ lexical de la clarté, comme « dissimule peu », « franche » et « nette ». Un autre champ lexical que le lecteur peut observer est celui de la liberté (surtout la liberté d'expression), par exemple « nulle contrainte », « libre », et « aucun embarras ». Ces champs lexicaux sont alors garants de son ethos préalable et discursive qui l'aide à montrer rassurant depuis le début que son choix a mis sur Henriette.

Puis, dans la partie narrative, il relate les mauvaises expériences amoureuses qu'il a vécues avec Armande. Dans cette relation, il était victime du dédain d'Armande parce qu'il s'intéresse excessivement à l'amour passionnel pendant qu'elle, à l'amour rationnel. En effet, il utilise l'hypotypose consistant à faire une description réaliste, animée et frappante des faits ou des événements que l'on veut présenter devant les yeux des interlocuteurs. Cette figure de rhétorique permet de frapper l'esprit et susciter une émotion de l'auditeur. L'hypotypose s'intensifie grâce à l'image de la métaphore filée où la guerre est assimilée à l'amour. En faisant appel à cette technique discursive, il veut se montrer comme un homme vaincu par la beauté d'Armande mais qui devait en subir les conséquences néfastes.

Vos attraits m'avaient pris, et mes tendres soupirs

Vous ont assez prouvé l'ardeur de mes désirs :

Mon cœur vous consacrait une flamme immortelle,

Mais vos yeux n'ont pas cru leur conquête assez belle ;

J'ai souffert sous leur joug cent mépris différents,

Ils régnaient sur mon âme en superbes tyrans,

Et je me suis cherché, lassé de tant de peines,

Des vainqueurs plus humains, et de moins rudes chaînes :

(Acte I, scène II, v. 135-144)

Dans cette partie, le discours de Clitandre est imprégné des mots constituant une isotopie de la guerre, tels que « flamme », « conquête », « joug », « régnaient », « tyrans », « peines », « vainqueurs », et pour clôturer, « chaînes ». Ces éléments sont dotés d'une valeur métaphorique comme indiquée dans le tableau ci-dessous :

<u>Le comparant</u>	<u>Le comparé</u>
Flamme immortelle	Amour
Conquête	Domination, influence du corps
Joug	Contrainte morale
Régner	Dominer, influencer
Tyrans, vainqueurs	Yeux et par extension, femmes
Chaînes	Attachement

Clitandre représente l'amour comme une « flamme éternelle » dans laquelle il a été vaincu par les « yeux » d'Armande qui réclamaient leur « conquête » sur son cœur. De toute façon, il devait subir aussi ces « yeux » méprisants dont il ne pouvait pas en retirer et était obligé de vivre sous leur « joug », qui représente ici l'image de la contrainte morale qu'Armande lui fait subir. Donc, les yeux d'Armande sont comme les « tyrans » parce qu'ils « régnaient » ou influençaient l'âme de Clitandre. Mais en même temps, ils s'assimilent aussi à des « chaînes » qui signifient l'attachement qu'il éprouvait pour Armande. Cet attachement lui privait, néanmoins, de liberté de trouver les « vainqueurs » (les yeux et par extension, les femmes) plus

tendres. Bref, il tâche à prouver que même s'il s'est amouraché d'Armande qui l'a conquis à la même manière qu'un tyran assujettit son esclave, il est devenu en même moment un prisonnier souffrant l'impassibilité de cette femme à l'échange passionnel de l'émotion.

Hormis la métaphore filée, une autre figure de style qui joue le rôle important dans cette partie est la synecdoque. Clitandre sélectionne une partie du corps féminin pour décrire le corps entier d'Armande. Donc, « vos yeux » dans le vers 140 font référence à tout son corps. De même, cette figure de style est répétée dans la partie suivante (la confirmation), dans les vers 145. Mais, on remarquera que l'adjectif possessif « vos » est remplacé par l'article démonstratif « ces ». Cette substitution nous permet de constater que la visée de Clitandre n'est plus mise sur Armande mais sur Henriette, son nouvel objet du désir. Par ailleurs, l'emploi de la synecdoque démontre que Clitandre met l'emphase sur le corps à la différence d'Armande qui met plus d'importance à l'esprit (dans l'acte I, scène I).

Sur les points de vue grammaticaux, l'emploi des temps du passé composé et de l'imparfait tout au long de cette partie lui permet stratégiquement d'insister sur le fait que ce sont des événements déjà passés depuis longtemps et à présent, il n'éprouve aucun sentiment pour Armande. C'est ce qu'il a tranché même depuis le premier vers de cette partie :

Qu'à nulle émotion cet aveu ne vous porte ;

(Acte I, scène II, v. 135)

Ensuite, il poursuit son aveu dans la troisième partie de sa tirade qui s'appelle la confirmation. Après avoir déploré la déception amoureuse dans la partie précédente et exploré les causes pour lesquelles il a rejeté Armande, Clitandre amplifie en suite l'admiration pour Henriette, la vraie sujette de ses louanges amoureuses. En recourant toujours au pathos, Clitandre veille encore à attiser simultanément autant de pitié chez Henriette que d'indignation chez Armande.

Je les ai rencontrés, Madame, dans ces yeux,

Et leurs traits à jamais me seront précieux ;

D'un regard pitoyable ils ont séché mes larmes,

Et n'ont pas dédaigné le rebut de vos charmes ;

De si rares bontés m'ont si bien su toucher,

Qu'il n'est rien qui me puisse à mes fers arracher,

(Acte I, scène II, v. 145-150)

Le stratagème de Clitandre reste toujours inchangeable dans cette partie. Il se montre victime du régime amoureux d'Armande et progressivement, il entonne des éloges sentimentaux pour confesser sa passion pour Henriette avec la même figure de style, la synecdoque (les yeux sont égaux à tout un corps féminin). Pourtant, de « vos yeux » dans la partie précédente, Clitandre met en avant le portrait physique d'Henriette en la décrivant avec la même partie du corps, les yeux, suivis d'un article démonstratif « ces ». Pourtant, ses yeux sont différents de ceux de sa sœur. Les yeux d'Henriette qui sont plus tendres et plus humains ne font pas souffrir Clitandre. Bien

au contraire, ce sont les yeux qui le consolent et qui apaisent sa tristesse. Clitandre fait appel à la même figure de style qui l'aide à confirmer cet argument. Ainsi, dans les vers 147-149, Clitandre parle du « regard pitoyable » qui exprime la sympathie, une qualité humaine notable chez Henriette. Cette sensibilité à la perception émotionnelle fait d'elle une épouse idéale pour lui car ses yeux « ont séché [ses] larmes » et « [l']ont si bien su toucher, ».

Enfin, pour terminer sa confession d'amour, il fait le résumé de deux idées principales qu'il veut véhiculer tout au long de sa tirade. La première idée est de critiquer le manque d'émotions chez Armande et de rejeter le tendre lien qu'il a tenté en vain de tisser avec celle qui lui a lancé toujours le mépris. La deuxième idée est de confesser son amour pour Henriette qui lui a soigné son chagrin d'amour. Pour structurer ces deux idées clés, il divise la péroraison en deux petites parties. Dans la première partie, il s'adresse à Armande en reformulant les phrases négatives par l'intermédiaire de l'adjectif indéfini comme « nul³³ » et l'adverbe de négation comme « ne point ».

Et j'ose maintenant vous conjurer, Madame,

De ne vouloir tenter nul effort sur ma flamme,

De ne point essayer à rappeler un cœur

(Acte I, scène II, v. 151-153)

L'utilisation de ces formules négatives sans parcimonie prouve que Clitandre n'a pas le moindre sentiment pour Armande. Mais en même temps, il rassure

³³ Cette forme négative est réutilisée dans le vers 135 : « nulle émotion ».

Henriette sur son amour éternel et sa résolution de mourir dans la flamme d'amour pour elle.

Résolu de mourir dans cette douce ardeur.

(Acte I, scène II, v. 154)

Cette tirade de Clitandre possède deux fonctions différentes. Par nature, c'est une confession d'amour ornée de richesse stylistique car elle est parsemée de plusieurs figures de styles. Elles font de ce texte un éloge du triomphe de l'amour sentimental et passionnel dont la beauté du corps est célébrée esthétiquement à travers le langage embelli. Mais cet aveu d'amour n'est pas neutre. Il est teinté d'une fonction argumentative. En prononçant cette déclaration rigoureuse traitant le caractère sensuel et corporel de l'amour, Clitandre égratigne Armande et ridiculise sa doctrine et sa vision précieuses de l'amour qui consistent à écarter le contact physique et émotionnel de l'échange intellectuel et spirituel. Bref, avec l'obsession du corps et de la matière, Clitandre s'oppose à l'engouement pour l'esprit. Dans ce cas, les figures de style comportent une visée argumentative et persuasive. Comme le confirme Olivier Reboul :

La figure n'est rhétorique que lorsqu'elle joue un rôle persuasif. (...)

La figure serait donc une prime de jouissance, un agrément stylistique pour faire passer l'argument.³⁴

Pour Clitandre, les figures de rhétorique dans sa tirade provoquent deux effets différents chez ses deux interlocutrices. Elles éprennent Henriette par leur clarté et

³⁴ Reboul, O. (1994). *Introduction à la rhétorique*. Paris : PUF. P. 121-122.

leur passion et la persuadent d'éprouver les sentiments favorables, telles la pitié et l'affection pour lui. Pour Armande, ces figures de style tiennent lieu de la ridiculisation parce qu'elles dévalorisent la raison et la spiritualité exaltées par la grande sœur et signifient le grotesque du corps et de l'émotion. D'où son indignation :

Eh qui vous dit, Monsieur, que l'on ait cette envie,

Et que de vous enfin si fort on se soucie ?

Je vous trouve plaisant, de vous le figurer ;

Et bien impertinent, de me le déclarer.

(Acte I, scène II, v. 155-158)

On peut confirmer que le discours de Clitandre connaît un succès qu'il a prévu : confesser son amour pour Henriette et scandaliser Armande. Henriette et Clitandre prennent conscience de leur victoire :

Henriette

Votre sincère aveu ne l'a pas peu surprise.

Clitandre

Elle mérite assez une telle franchise,

Et toutes les hauteurs de sa folle fierté

Sont dignes tout au moins de ma sincérité :

(Acte I, scène III, v. 199-202)

Malgré son aspiration aux beautés physique et émotionnelle, Clitandre croit que cette sublimation du plaisir corporel doit rester soudée avec l'échange spirituel pour former un bon couple. Ensuite pour que cette union perdure, savoir aimer est aussi important parce que c'est un art. L'amour qui est né du détachement entre le corps et l'esprit n'est nul autre que le commerce des sens, un concept de l'amour sentimental admis par les personnages précieux. La jouissance physique cède à une relation épurée provenant du contact moral et spirituel. Dans un autre affrontement verbal entre Clitandre et Armande, il raille encore une fois cette forme d'amour ou l'union des cœurs soutenus par les femmes savantes :

Il n'est rien de plus beau, comme vous avez dit,

Que ces vœux épurés qui ne vont qu'à l'esprit,

Ces unions de cœurs, et ces tendres pensées,

Du commerce des sens si bien débarrassés :

(Acte IV, scène II, v. 1219-1222)

Dans ces vers cités, il y a un décalage entre le fond de sa pensée et la forme des propos. Dans le fond de sa pensée, Clitandre désire se marier et partager sa tendresse physique avec une femme. Mais dans la forme de ses propos, il reprend toutes les idées de l'amour des femmes savantes et prétend être favorable à ces pensées. Mais sa tonalité favorisante est teintée de son intention de ridiculiser et de parodier la forme d'amour d'Armande. Il commence son discours par l'usage de l'hyperbole, « Il n'est rien de plus beau », pour tourner en dérision les propos d'Armande. Ensuite, il fait une énumération des caractéristiques de l'amour d'après

les points de vue d'Armande. Il s'agit de « ces vœux épurés », « Ces union de cœurs », « ces tendres pensées » et « commerce des sens ». Le décalage entre son portrait éthique en tant que laudateur de l'amour passionnel et ses propos dans ces vers contribue à amplifier et à parodier l'inadéquation de la prise de position d'Armande. Elle reste dans le monde où règne la pudibonderie précieuse.

Mais Clitandre propose ses points de vue plus modernes. Il présente son art d'aimer comme l'union non seulement des cœurs mais aussi des corps :

Pour moi par un malheur, je m'aperçois, Madame,

Que j'ai, ne vous déplaie, un corps tout comme une âme :

(Acte IV, scène II, v. 1213-1214)

Clitandre parle avec l'astéisme³⁵. Il prétend être malheureux parce qu'il possède l'apparence physique, voire la capacité spirituelle. Mais en réalité, il considère cela comme un atout. Ensuite, il ironise le dégoût qu'Armande éprouverait à l'encontre de son discours en disant « ne vous déplaie » qui est le contraire de ce qu'il croit car il ne trouve pas que sa conception d'amour peut paraître déplaisante ou dégoûtante. Il a mis en place cette apparence moqueuse et ironique de son discours pour ridiculiser Armande avant de donner son argument sur le mariage :

Je vois que dans le monde on suit fort ma méthode,

Et que le mariage est assez à la mode,

(Acte IV, scène II, v. 1229-1230)

³⁵ L'astéisme est un procédé consistant à louer par un discours donnant l'apparence du blâme.

Il base son argument sur l'autorité du « on ». Ce pronom indéfini neutre sert à désigner les êtres humains en général ou une collectivité des humains dans le monde. Ainsi, puisque tout le monde dans la société partage l'idée du mariage, lui qui défend la même cause, ne devrait-il pas avoir raison ? Par conséquent, les femmes savantes doivent consentir au mariage pour évoluer au même gré que le monde moderne. A partir de son raisonnement, on peut reconstituer un syllogisme complet comme indiqué :

La règle générale : Le mariage est la pratique courante adoptée par la plupart des gens dans la société.

Le cas particulier : Or, les femmes savantes, dissociant le corps et l'esprit, et rejetant le premier, ne sont pas dans l'air du temps.

La conclusion : Donc, ces femmes savantes risquent de se montrer ringardes et régressives alors qu'elles se revendiquent comme avant-gardistes éclairées.

En résumé, les techniques discursives de Clitandre consistent d'abord à remettre en doute le bien-fondé des arguments adverses. Il aligne ensuite ses arguments tout en les répartissant et en accroissant leur force argumentative à l'aide des différentes figures de style, des jeux grammaticaux et lexicaux. Son discours s'appuie enfin sur le lieu de quantité : l'appel à la collectivité du « on » lui permet à la fois de se référer à son autorité et à enchaîner ses propres arguments tout en les accréditant.

CHAPITRE IV

CONCLUSION

L'étude de la technique de la joute verbale dans les *Femmes savantes* de Molière a mis en lumière une poétique de Molière en ce qui concerne les procédés rhétoriques et argumentatifs, cachés dans les éléments verbaux et paraverbaux que cette étude relaie tout au long des scènes où les personnages s'affrontent et se lancent dans une bataille discursive afin de défendre ou détruire les mœurs et les valeurs qu'ils soutiennent ou réfutent. Cette pièce théâtrale ne constitue qu'un petit exemple qui résume la particularité de la comédie de Molière. Comme le dit Horace, *Castigat ridendo mores*, Molière utilise le rire ainsi que le ridicule pour corriger les mœurs. Les mœurs qu'il voulait corriger dans les *Femmes savantes* sont celles des précieuses au XVII^e siècle. Par l'intermédiaire des personnages comme Philaminte, Bélise, Armande et Trissotin, Molière envisageait le problème de l'accès au savoir des femmes dans un milieu bourgeois aisé. Il s'attaquait aussi à un sujet d'actualité, y compris la mode des Précieuses et le mouvement de la préciosité de l'époque dont l'émancipation des femmes à travers l'éducation est au cœur des doléances. Il remettait en cause de nombreux effets pervers que ce mouvement peut influencer et occasionner dans la famille.

Cette analyse a abouti à l'affirmation de nos trois hypothèses proposées.

Premièrement, nous avons vu que, dans le but de discréditer le mouvement des précieuses qu'il jugeait ridicule, Molière commençait par monter clairement les femmes savantes contre les autres personnages. Il mettait aussi en opposition leur idéologie au sujet du savoir et de l'amour des femmes. Le camp des femmes savantes

exalte la philosophie mais la réflexion et l'esprit critique à propos de cette philosophie leur manquent. Elles croient que les hommes et les femmes de tous les rangs sociaux doivent se décorer du savoir. En ce qui concerne l'amour des femmes, elles croient qu'une femme ne doit pas se réjouir du plaisir charnel. Par contre, elle doit avoir la morale et le savoir sans prendre en compte les relations physiques pour laisser la place au développement de la capacité intellectuelle.

Deuxièmement, pour dénigrer ces personnages, Molière préférerait se cacher dans la voix des autres personnages comme Clitandre, Chrysale, Henriette ou Martine. Les arguments de ces personnages sont considérés comme la plaidoirie pour l'idéologie selon laquelle, pour une femme, la conscience du devoir familial et le dévouement à l'amour doit précéder le savoir méthodique. Il s'agit de la tête bien faite qui doit s'emporter sur la tête bien pleine. De plus, ils croient que chaque individu est destiné à des rôles différents mais chacun doit effectuer ses devoirs le mieux possible. Notre étude révèle que pour illustrer ces idées, Molière tourne à la fois les personnages des femmes savantes en dérision car elles s'efforcent inefficacement à réfuter ces points de vue.

Troisièmement, il est évident que cette pièce de théâtre s'est transformée en une bataille discursive car tout au long de cette pièce, les personnages ne cessent pas de se lancer dans la joute verbale pour protéger les bonnes mœurs qu'ils veulent rétablir dans la société et porter atteinte à la crédibilité des autres personnages. A chaque fois qu'ils se jettent dans le débat, ils emploient plusieurs techniques langagières pour véhiculer leurs idées. Clitandre, Chrysale, Henriette et Martine utilisent différents types d'arguments qui sont bien disposés en parties. De surcroît, ils

usent des figures de style, non seulement pour embellir le langage mais aussi pour susciter les émotions chez les auditoires et pour développer les arguments à travers ces figures. Mais notre dramaturge ne manquait pas de critiquer l'excès du savoir chez les femmes savantes parce qu'elles, en dépit de l'affectation de leur langage, s'embourbent dans leur argumentation pleine de sophismes et de caractères hyperboliques qui trahissent leur prétendue intelligence.

Les *Femmes savantes* démontrent la richesse langagière en ce qu'elle contient plusieurs registres du langage, la richesse comique en ce qu'elle fait rire les lecteurs avec ses comiques de langage et de situation, et la richesse philosophique de son dramaturge qui partage un avis de Rabelais : « la science sans conscience n'est que ruine de l'âme »³⁶. Les futures recherches parviendront, nous le croyons sans doute, à puiser leur analyse dans ces richesses de la comédie de Molière pour approfondir le thème de la préciosité et découvrir d'autres éléments créant le style du dialogue de Molière dans cette pièce de théâtre. De plus, elles pourront aussi appliquer cette étude stylistique et argumentative avec d'autres comédies de Molière pour en dégager les thèmes récurrents et les valeurs que Molière voulait préserver.

³⁶ Rabelais, F. (1973). *Pantagruel*. Paris : Gallimard. P. 137.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACRY, P. (1992). *Les figures de style et autres procédés stylistiques*. Paris : Belin.
- BETH, A. et MARPEAU, E. (2006). *Figures de style*. Paris : Librio.
- BING, G. (2005). *Les Femmes savantes Molière : Livret pédagogique*. Paris :
Hachette.
- CONESA, G. (1991). *Le dialogue moliéresque*. Paris : SEDES-CDU.
- DE GUARDIA, J. (2007). *Poétique de Molière : Comédie et répétition*. Genève :
DROZ.
- E.JAYSON, H. (2018, mars). *Les Femmes et l'éducation dans le théâtre du Grand
Siècle*. Mémoire de Maîtrise, l'Université de Floride du sud.
- FONTANIER, P. (1968). *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion.
- KINTZLER, C. (2001, 4 février). Les Femmes savantes de Molière et la question des
fonctions du savoir. *Dix-septième siècle*, n°211, p. 243-256.
- MARTINEZ, A. (2015). *La préciosité : de l'éclat des salons aux Précieuses
Ridicules*. Mémoire de Maîtrise, l'Université Valladolid.
- MOLIÈRE. (1932). *Molière : Œuvres complètes Tome II*. Paris : Bibliothèque de la
Pléiade, n°9.
- MOLIÈRE. (1985). *Les Femmes savantes*. Paris : Larousse.

- MOSCONI, N. (1990). La femme savante : Figure de l'idéologie sexiste dans l'histoire de l'éducation. *Revue française de pédagogie*, n°93, p.27-39.
- PORÉE-RONGIER, M. (2007). *Étude sur Les Femmes savantes*. Paris : Ellipses.
- REBOUL, O. (1994). *Introduction à la rhétorique*. Paris : PUF.
- SEDDIK, H. (2009). *L'art de la ruse : étude lexicale, rhétorique et dramaturgique de la ruse dans les comédies de Molière*. Thèse de Doctorat, l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris III.
- SUHAMY, H. (1981). *Les figures de style*. Paris : PUF.
- RABELAIS, F. (1973). *Pantagruel*. Paris : Gallimard.

BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE. (1991). *Rhétorique*. Paris : Gallimard, « Tel ».

CHARAUDEAU, P. et MAINGUENEAU, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil.

DECLERCQ, G. (1992). *L'Art d'argumenter*. Paris : Éditions Universitaires.

DUBOIS, J. (1970). *Rhétorique générale*. Paris : Larousse.

DUCROT, O. (1984). *Le Dire et le dit*. Paris : Minuit.

FONTANIER, P. (1968). *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion.

FROMILHAGUE, C. et SANCIER-CHÂTEAU, A. (2005). *Analyses stylistiques : formes et genres*. Paris : Armand Colin.

FROMILHAGUE, C. et SANCIER-CHÂTEAU, A. (1996). *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris : Dunod.

GALLERET, P. (1978). *Essais de Montaigne*. Paris : Union Générale d'Éditions.

HERCHBERG-PIERROT, A. (1993). *Stylistique de la prose*. Paris : Belin.

HERMAN, T. (2006). L'analyse de l'ethos oratoire. *Des discours aux textes : modèles et analyses*, p.157-182.

HONORE, B., ETERSTEIN, C., JOYEUX, M. et LESOT, A. (1996). *Le Texte argumentatif*. Paris : Hatier.

JASINSKI, R. (1969). *Molière*. Paris : Hatier.

JEAN-LOUIS, C., FILLIOLET, J. et MAINGUENAEU, D. (2010). *Introduction à la linguistique française*. Paris : Hachette.

JEANSON, F. (1960). *Montaigne par lui-même*. Paris : Seuil.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980). *L'Énonciation*. Paris : Armand Colin.

MAINGUENEAU, D. (2002). L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours.
Pratiques, n°113-114.

MAINGUENEAU, D. (1990). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris :
Bordas.

PERELMAN, C. et OLBRECHTS-TYTECA, L. (1988). *Traité de l'argumentation*.
Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.

PLANTIN, C. (2005). *L'argumentation : histoire, théories et perspectives*. Paris :
Presses Universitaires de France.

ROBRIEUX, J. (1993). *Éléments de Rhétorique et d'Argumentation*. Paris : Dunod.

SIMON, A. (1957). *Molière*. Paris : Seuil.

UBERSFELD, A. (1996). *Lire le théâtre I*. Paris : Belin.

UBERSFELD, A. (1996). *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*. Paris : Belin.

BIOGRAPHIE

Né le 7 avril 1994, à Ratchaburi, en Thaïlande, Monsieur Passakorn Tongvijid a reçu le diplôme de licence-ès-lettres à l'Université Chulalongkorn en 2015 et y a poursuivi les études de Maîtrise en langue et littérature françaises en 2016.