ANALES DE FILOLOGÍA FRANCESA

Les masques onomastiques de Molière : une analyse de *L'École des femmes*

Molière's onomastic masks : an analysis of *L'École des femmes*

IGNACIO JOVER RUBIO
Universidad de Alicante
joverrubio@gmail.com

Recibido: 16-12-2025 | Aceptado: 17-09-2026

Cómo citar este artículo: Jover Rubio, Ignacio. (2026). Les masques onomastiques de Molière : une analyse de *L'École des femmes*. *Anales de Filología Francesa*, 34, pp. 169-183. https://doi.org/10.6018/analesff.693081

Abstract :
This article analyzes literary anthroponymy in Molière's *L'École des femmes* (1662). Heir to the ancient tradition of meaningful names, Molière gives his characters names that encapsulate psychological, social, and dramatic traits. The study shows, through an etymological and cultural reading, how Arnolphe, Agnès, Horace, Chrysalde, Oronte, and Enrique are names that function as veritable announcing masks, revealing their character, destiny, and function in the plot.

Keywords :
Molière, literary anthroponymy, speaking names, classical comedy, *L'École des femmes*.

Resumen :
Este artículo analiza la antroponimia literaria en *L'École des femmes* (1662) de Molière. Heredero de la tradición antigua de los nombres parlantes, Molière atribuye a sus personajes nombres que condensan rasgos psicológicos, sociales y dramáticos. El estudio muestra, a través de una lectura etimológica y cultural, cómo Arnolphe, Agnès, Horace, Chrysalde, Oronte y Enrique son nombres que funcionan como verdaderas máscaras anunciadoras, revelando a la vez su carácter, su destino y su función en la intriga.

Palabras clave :
Molière, antroponimia literaria, nombres parlantes, comedia clásica, *L'École des femmes*.

1. Introduction

Dans l'univers littéraire, le nom propre dépasse souvent sa simple fonction d'identification pour devenir un élément textuel à part entière, porteur de sens et de résonances multiples. L'anthroponymie littéraire désigne « l'étude des noms propres de personne que l'on trouve dans la littérature » (Bratto, 1973, p. 258), constituant ainsi le cadre théorique qui permettra d'examiner la manière dont les noms, chez Molière, participent à la construction des caractères et à la dynamique comique. Comme le souligne Pavlovic (1987), « le personnage romanesque n'étant lisible, au premier abord, que par son nom (ou par une quelconque appellation en tenant lieu), ce nom joue dans le texte un rôle de premier plan et demande à son tour à être lu » (p. 89). Une telle lecture, ajoute-t-elle, transcende la seule linguistique pour s'ouvrir aux sphères anthropologiques, philosophiques ou symboliques. Si cette auteure indique que le nom du personnage romanesque joue un rôle crucial dès le début, dans le théâtre un processus similaire se produit, puisque le nom apparaît d'abord dans la liste des personnages (*dramatis personae*) même avant de commencer l'action dramatique.

En effet, le nom propre dans la langue n'est en principe réservé qu'à la désignation. Toutefois, la littérature exploite les potentialités sémantiques du signe onomastique pour transformer un nom réel, théoriquement vide de sens et arbitraire, en un nom de fiction parlant, à la fois expressif et approprié au personnage qu'il désigne (Baudelle, 1995). Les « noms parlants » désignent ainsi des noms dont la forme, l'étymologie, la connotation ou les associations culturelles peuvent être interprétées comme significatives pour le personnage qui les porte dès la première apparition. Ainsi, ils constituent de véritables dispositifs dramatiques dynamiques qui interagissent avec l'action.

À ce propos, Kanavou (2010), dans son étude consacrée à Aristophane, souligne que l'emploi de noms parlants constitue l'un des procédés les plus caractéristiques de la comédie aristophanienne, car « Speaking names draw their meanings from assumptions about the significance of their roots. All Greek personal names are etymologically significant » (p. 2). Ceux-ci tirent leur efficacité de la signification de leurs racines étymologiques, ce qui en fait un procédé comique idéal pour créer des plaisanteries. Outre l'étymologie, nous devrons également nous pencher sur la morphologie des noms et notamment sur la notion de connotème (Baudelle, 1995), c'est-à-dire une séquence sublexicale ou sous-morphémique (telle qu'une syllabe, un suffixe ou une combinaison récurrente de phonèmes) qui véhicule de manière intuitive une charge connotative.

Il convient dès lors de distinguer deux dimensions qui peuvent se superposer sans nécessairement coïncider. D'une part, certains noms possèdent une signification étymologique ou culturelle objectivement identifiable ; d'autre part, cette signification peut acquérir une fonction dramaturgique particulière dans la pièce grâce à l'activation de ces connotèmes. Cette distinction nous semble particulièrement utile pour l'étude de Molière, chez qui l'onomastique peut produire des effets comiques, satiriques, ironiques ou simplement caractérisants.

Emelina (1993) soutient que « le choix des noms obéit à une tradition humaniste qui donne aux protagonistes des noms à l'antique souvent proches de ceux de la tragédie » (pp. 73-74). En effet, dès l'Antiquité, les dramaturges grecs et romains conféraient à leurs figures comiques des noms porteurs de sens, révélateurs de leur caractère ou de leur destinée, ce que l'on appelle des noms parlants. Puis, avec l'arrivée de la comédie nouvelle (*Néa*), prolongée par la tradition de la *palliata* romaine et, plus tard, de la *Commedia dell'arte*, le nom s'inscrit également dans un système de caractérisation des types comiques. Cette caractéristique, issue de la littérature grecque classique, s'est donc transmise en France notamment à travers l'histoire théâtrale. Bratto (1973) souligne que Pierre de Larivey a été l'un des principaux

introducteurs des noms parlants dans la comédie française, grâce à ses traductions des comédies italiennes du XVI[e] siècle, elles-mêmes héritières de la tradition gréco-romaine.

Molière s'inscrit ainsi dans cette tradition où les noms des personnages ne sont jamais le fruit du hasard. En outre, l'élection des noms répond à un effet comique nommé « *cocktails* anthroponymiques » (Emelina, 1993, p. 74), car il mêle des noms païens à des noms de l'époque, surtout chez les paysans. Ainsi, le rire, dans le cas d'Arnolphe, provient de l'association avec le saint des cocus. Cependant, ce n'est pas le seul procédé humoristique. Sale (2014), ayant étudié l'onomastique moliéresque chez les personnages médecins, démontre que « la fonction satirique de l'anthroponymie a une forte connotation bouffonne » (p. 2296) et encore Cagnat-Debœuf (2001) souligne que « le nom participe également d'un comique gratuit, qui n'a rien à voir avec la satire » (p. 36). Ces observations invitent à considérer le nom comme un dispositif à fonctions variables plutôt que comme un simple procédé humoristique.

Notre hypothèse réside dans le fait que le nom moliéresque peut fonctionner selon plusieurs degrés de lisibilité. Certains noms livrent immédiatement au spectateur une information sur le personnage par le biais de l'étymologie ou de la tradition théâtrale. Le nom peut ainsi produire un effet de caractérisation immédiate, mais également instaurer une forme d'ironie rétrospective. Dans ces deux cas, le nom accompagne sa construction dramaturgique.

Méthodologiquement, nous nous appuyons sur les travaux de Bratto (1973), Serroy (2000), Cagnat-Debœuf (2001) et Sale (2014) qui ont étudié l'anthroponymie littéraire de plusieurs personnages moliéresques en mettant l'accent tant sur l'étymologie que sur son évolution au sein de l'intrigue. Les noms de personnages ne doivent donc pas seulement être étudiés séparément à partir de leur étymologie ou de leurs éventuelles connotations. Il convient également d'observer les rapports qu'ils entretiennent entre eux et avec la trajectoire dramatique des personnages. Dans cette perspective, le nom peut alors être envisagé comme un véritable masque onomastique qui donne au spectateur une première représentation du personnage, tout en laissant ouverte la possibilité que l'action théâtrale confirme, nuance ou renverse cette première lecture. Par ailleurs, Fritsche (1887) et Arrivé (2002) nous ont permis de vérifier l'origine des noms. Lorsque nous avons détecté une éventuelle récurrence morphologique, nous avons essayé de trouver la signification du connotème. Lorsqu'il s'agissait d'une provenance purement lexicale, nous avons consulté le dictionnaire de Bailly et al. (1950), ainsi que le *Trésor de la langue française*.

Par conséquent, en suivant ces travaux, cet article vise à analyser l'onomastique des personnages dans *L'École des femmes* (1662). Dans le prolongement des analyses de Serroy, qui a proposé une brève explication des cas d'Arnolphe, d'Agnès et d'Horace en expliquant l'origine du nom sans en développer les implications dans l'histoire[1], et de Forestier (2018), qui a mis en lumière le recours aux noms de saints pour les protagonistes de cette pièce, nous proposons d'approfondir ces pistes en examinant comment les résonances étymologiques et les connotations culturelles contribuent à la caractérisation de chaque personnage, à l'ironie dramatique de la pièce et à la satire des mœurs, afin de révéler les masques qui fonctionnent comme des signes annonciateurs dévoilant une partie de la personnalité et du destin de chaque personnage.

[1] Voir p. 323 de l'édition citée.

2. Analyse onomastique des personnages

2.1. Arnolphe : folie et démesure

Le protagoniste de *L'École des femmes*, Arnolphe, également connu sous le nom de Monsieur de La Souche, est le pivot central de la comédie et l'incarnation de la folie et de la démesure. Ce bourgeois âgé, célibataire et misogyne convaincu, est obsédé par l'idée de contrôler la fidélité de sa future épouse : « Épouser une sotte est pour n'être point sot. / Je crois, en bon chrétien, votre moitié fort sage ; / Mais une femme habile est un mauvais présage » (Molière, 1985, p. 104).

Son plan, qu'il juge infaillible, consiste à éduquer une jeune fille, Agnès, dans une ignorance absolue, la privant de toute interaction sociale ou intellectuelle afin de la modeler à sa volonté et de s'assurer une soumission totale. Il expose clairement les fondements de cette éducation particulière et de son autorité incontestable dans les « maximes du mariage ou les devoirs de la femme mariée » (Molière, 1985, p. 142) qui seront lues par Agnès après cette longue tirade où Arnolphe révèle son autoritarisme ainsi que sa vanité démesurée. Dès les premiers vers, il adopte l'impératif : « Agnès pour m'écouter, laissez là votre ouvrage / Levez un peu la tête et tournez le visage » (Molière, 1985, p. 140). Ensuite, il justifie sa supériorité grâce à sa bonté et sa vanité car, grâce à cela, la jeune fille obtient une ascension sociale : « Qui de ce vil état de pauvre villageoise / Vous fait monter au rang d'honorable bourgeoise » (Molière, 1985, p. 140). De plus, Arnolphe insiste sur l'instruction de la femme pour le mariage, une formation qui soutient sa misogynie étant donné que pour lui « le mariage … n'est pas un badinage / … Du côté de la barbe est la toute-puissance … / L'une en tout est soumise à l'autre qui la gouverne » (Molière, 1985, p. 141). En effet, pour ce personnage, la femme doit obéir et se donner au mari en se montrant totalement soumise. Sa personnalité est donc marquée par une profonde vanité de sa propre sagesse et astuce, qualités qui contrastent violemment avec la réalité des événements et le ridicule final. Arnolphe représente de cette manière la figure du tuteur autoritaire et jaloux, dont les théories absurdes et ses craintes excessives le mènent à sa propre perdition comique.

Le nom d'Arnolphe est pris de l'italien Arnolfo, dont la forme française est Arnoul ou Ernol. Dans *L'École des femmes*, il adopte l'identité de M. de la Souche par dérision car, au Moyen Âge, Ernol était le saint des maris trompés (Fritsche, 1887). De surcroît, cette signification apparaît déjà dans le *Roman de la rose* : « Sui-ge mis en la confrerie / Saint-Ernol, le seignor des cous / Dont nus ne puet estre rescous » (de Lorris & de Meun, 1814, p. 228). Cette connotation de cocuage était donc facilement appréciée par le public de l'époque. En outre, Forestier (2018) met l'accent sur la rupture de la tradition théâtrale, voire moliéresque, pour ce personnage de cocu qui s'inscrit dans la continuité de Sganarelle, mais qui privilégie cette fois-ci un nom issu du calendrier liturgique plutôt que l'un des noms récurrents de la comédie.

Afin d'échapper à son *fatum*, Arnolphe décide d'adopter le nom de M. de la Souche, dérivé d'une métairie qu'il possède (Fritsche, 1887). Le terme souche signifie : « Base du tronc d'un arbre (ou d'un grand arbuste) prolongée par ses racines » (*Trésor de la langue française*, s. d.). C'est de cette manière que l'auteur que nous venons de citer explique la moquerie de Chrysalde au v. 171. Au-delà de cette acception littérale, ce mot connote également, de manière ironique, la rigidité d'esprit d'Arnolphe et son caractère figé dans ses idées. En outre, ce même terme désigne « une personne ou animal qui est à l'origine d'une génération » (*Trésor de la langue française*, s. d.). Dans ce cas, Arnolphe prétend cacher son origine. Malgré tous ses efforts, même le changement de nom, Arnolphe ne peut pas échapper à son destin et Horace épouse Agnès à la fin de la pièce, faisant ainsi d'Arnolphe un cocu.

Enfin, il convient de réinterroger la réflexion d'Arrivé (2002), qui se demande si l'inventaire des noms moliéresques présentait des régularités morphologiques à travers le suffixe -olphe/-olfe (partagé par Arnolphe et Pandolfe). Cela peut être rapproché du concept de connotème développé par Baudelle (1995). En effet, les personnages nommés Pandolfe dans le corpus de Molière et ailleurs sont des hommes âgés, des pères ou des professeurs (Fritsche, 1887). Ainsi, Arnolphe et Pandolfe partagent un rôle d'instruction, peut-être grâce au connotème -olphe/-olfe.

En définitive, la dualité entre la charge hagiographique de Saint-Arnoul, associé au cocuage, et le double sens de Souche permet de construire un masque annonciateur. Plus Arnolphe tente de s'éloigner de son appellation initiale pour échapper à son destin, plus l'action dramatique le ramène à la fatalité qui y est inscrite. Le masque qu'il adopte pour se protéger devient ainsi le vecteur même de l'ironie dramatique qui scelle son échec. Outre cet aspect sacré qui contribue au comique, la morphologie du nom participe d'un procédé stylistique par suffixation qui pourrait ajouter un nouveau sens de maître à Arnolphe, faisant de lui le saint maître cocu.

2.2. Agnès : pureté menacée et martyre de la *virgo*

Agnès est la jeune fille (*virgo*) qu'Arnolphe prend comme élève à former dans une ignorance totale. Destinée à devenir son épouse parfaite, soumise et fidèle, elle est initialement présentée comme l'incarnation de l'innocence forcée, un idéal de pureté que son éducation restrictive est censée garantir. Or, malgré la réclusion de son tuteur, Agnès conserve la grâce et le charme naturel, comme en témoigne la description qu'Horace fait de sa bien-aimée :

> D'un homme qui la cache au commerce du monde,
> Mais qui, dans l'ignorance où l'on veut l'asservir,
> Fait briller des attraits capables de ravir ;
> Un air tout engageant, je ne sais quoi de tendre,
> Dont il n'est point de cœur qui se puisse défendre.
> Mais peut-être il n'est pas que vous n'ayez bien vu
> Ce jeune astre d'amour de tant d'attraits pourvu :
> C'est Agnès qu'on l'appelle. (Molière, 1985, p. 119)

L'évolution au cours de la pièce de cette jeune femme, de l'obéissance aveugle à une prise de conscience progressive de ses sentiments et de son désir de liberté, est au centre de la comédie.

Arrivé (2002) souligne que certains noms moliéresques reflètent les noms propres mondains de l'époque. Il encadre le nom d'Agnès parmi le groupe de noms propres réduits au seul prénom, le plus souvent français, avec des hypocoristiques morphologiquement divers. Pour nous, ce nom a une valeur étymologique ainsi que culturelle sans se limiter à rappeler un nom très courant à l'époque. Concernant l'aspect étymologique, le nom provient du grec *ἁγνός*, « pur, saint, sacré, *en parl. des choses divines* » (Bailly, 1950, p. 13). Cette signification est notamment liée à la figure de Sainte Agnès, vierge et martyre chrétienne, dont le culte et la légende étaient largement diffusés dès l'Antiquité. L'histoire de la Sainte est connue par de nombreuses sources, bien que plus proches du mythe que de la réalité, car la production latine tardive célèbre la jeune fille Agnès qui, pour préserver sa pureté et sa virginité, souffrit le martyre à Rome au IV^{e} siècle (Solla, 2017). Par conséquent, la pureté, la virginité et le martyre sont les bases de sa connotation culturelle, reprise par Molière dans ce personnage.

En résumé, le nom d'Agnès fonctionne comme un masque annonciateur d'innocence qui déjoue la tyrannie d'Arnolphe. Cependant, à la différence de la sainte, l'Agnès moliéresque échappe à son bourreau pour accomplir sa destinée terrestre en retrouvant son père lors de l'anagnorisis. Ainsi, Molière utilise une connotation divine pour la ramener au monde terrestre. Sa pureté ne la mène pas à la mort, mais à l'émancipation et à la liberté à travers son mariage avec Horace.

2.3. Horace : l'*innamorato* séducteur

Horace joue un rôle important en tant que séducteur dans la pièce, c'est lui qui épousera finalement Agnès. Dès sa première rencontre avec Arnolphe, le jeune homme révèle son amour envers la jeune fille. Après cela, le bourgeois âgé va vérifier cette information. Confrontée à Arnolphe, Agnès avoue avoir été courtisée par un homme : « Il jurait qu'il m'aimait d'une amour sans seconde, / Et me disait des mots les plus gentils du monde » (Molière, 1985, p. 132).

Arrivé (2002) classifie le nom d'Horace parmi le groupe de noms propres réduits au seul prénom, comme c'est le cas pour Agnès. Toutefois, ce nom possède cette fois une origine italienne issue de la *Commedia dell'arte*, où l'un des noms donnés à *l'innamorato* (jeunes hommes amoureux) était Orazio[2]. Beltran (2011) souligne que ce caractère appartient souvent à la bourgeoisie et se caractérise comme un jeune beau, raffiné, élégant et doux. De surcroît, leurs aventures sont le moteur de la comédie tant pour les Italiens que pour Molière. Beltran (2011) ajoute que le père de ce personnage dans la *Commedia dell'arte* est couramment le *pantalone*, vieux patriarche qui désigne le personnage représentant la richesse et le pouvoir, ou bien le *dottore,* qui face au pouvoir de l'argent, représenté par le *pantalone*, incarne le pouvoir intellectuel.

De même, d'après Fritsche (1887), Horace est « un des noms de théâtre les plus courants … Orazio Nobili de Padoue, qui a résidé en France comme membre des Gelosi à partir de 1576, jouait ses amants sous ce nom[3] » (p. 124). Une autre illustration de cette tradition des Horace amoureux se trouve chez Larivey (1579). Dans *Le Laquais*, première pièce de *Les six premières comédies facécieuses*, apparaît Horatio. Ce jeune galant d'origine italienne et neveu du cardinal, un personnage riche, parvient à épouser Françoise grâce aux ruses de son laquais et à l'intervention de son oncle.

L'Horace des comédies était toujours un jeune chevalier entreprenant qui imposait son intrigue amoureuse à la barbe des gens. Toutefois, « Shakespeare attribue également à son Horatio le caractère d'un jeune chevalier, mais pas celui d'un amoureux » (Fritsche, 1887, p. 124). Ainsi, cette rupture avec le modèle conventionnel de l'amoureux montre que le glissement du nom d'Horace à Horatio s'accompagne d'une transformation du profil du personnage.

Horace incarne non seulement l'*innamorato* de tradition italienne, mais aussi un archétype théâtral polysémique qui a une présence commune dans la comédie au fil du temps avec quelques variations. Cela permet à Molière de renforcer l'ironie dramatique.

Au-delà de cette lignée théâtrale, Fritsche (1887) montre que le nom d'Horace peut aussi faire référence au poète latin. Cette approche témoigne de l'érudition de Molière et de sa grande connaissance de la tradition littéraire précédente. Cependant, cette présence du poète dans le répertoire moliéresque ne signifie pas que le personnage d'Horace dans *L'École des femmes* tire son nom directement de lui. Il s'agit plutôt d'un nom déjà ancré dans la tradition

[2] Dans les versions italiennes le nom serait Orazio (ou la variante Oratio) ; il correspond à Horacio en espagnol et à Horace en français.

[3] Toutes les citations textuelles de Fritsche (1887) ont été traduites de l'allemand par nous-même.

théâtrale française comme équivalent de *l'innamorato* dans la *Commedia dell'arte*, permettant à Molière de jouer sur la polysémie et la résonance culturelle du nom sans pour autant établir une filiation directe avec le poète pour ce personnage spécifique.

Dans *L'École des femmes*, Horace est le fils d'Oronte, dont nous parlerons plus tard. L'amitié entre Oronte et Arnolphe, soulignée par ce dernier lors de la première apparition d'Horace, positionne Oronte comme une figure paternelle et bourgeoise : « Mais, de grâce. Oronte votre père, / Mon bon et cher ami, que j'estime et révère » (Molière, 1985, p. 116). On pourrait donc rapprocher Oronte avec l'archétype du *pantalone*, bien qu'il ne partage pas toutes ses caractéristiques comiques comme l'avarice.

Horace est le moteur de l'intrigue dans la mesure où la comédie devient un va-et-vient entre Arnolphe et Horace pour épouser Agnès à partir de la confession d'Horace :

> Vous n'ignorez pas qu'en ces occasions
> Un secret éventé rompt nos prétentions.
> Je vous avouerai donc avec pleine franchise
> Qu'ici d'une beauté mon âme s'est éprise.
> Mes petits soins d'abord ont eu tant de succès,
> Que je me suis chez elle ouvert un doux accès ;
> Et sans trop me vanter ni lui faire une injure,
> Mes affaires y sont en fort bonne posture. (Molière, 1985, p. 119)

Horace emploie, face à un amour sincère, une exploitation ni cocasse ni satirique, mais parodique du style galant (Emelina, 1993), car il est véritablement amoureux d'Agnès et Agnès est amoureuse de lui. En effet, cette révélation a causé du tort à Arnolphe.

Dans ce monologue, Arnolphe montre son malheur à la suite de la révélation d'Horace[4]. Même s'il déclare « je ne suis pas homme à gober le morceau » (Molière, 1985, p. 122), le bourgeois âgé va essayer de cacher à Horace la réalité et va tenter de dissimuler l'identité de M. de la Souche. D'autre part, le cocu demande Agnès en mariage et met fin à son éducation afin de l'épouser dès que possible :

> Il eût fait éclater l'ennui qui me dévore,
> Et je ne voudrais pas qu'il sût ce qu'il ignore.
> Mais je ne suis pas homme à gober le morceau,
> Et laisser un champ libre aux vœux du damoiseau :
> J'en veux rompre le cours et, sans tarder, apprendre
> Jusqu'où l'intelligence entre eux a pu s'étendre. (Molière, 1985, p. 122)

Mais, pour nous, « damoiseau » est le terme le plus important de ces vers pour parler d'Horace. Au Moyen Âge, ce mot désignait un « jeune gentilhomme qui n'était pas encore chevalier » (*Trésor de la langue française*, s. d.), confirmant ainsi la jeunesse du personnage.

Au terme de cette analyse, l'Horace de *L'École des femmes* possède toutes les caractéristiques que l'on attend de l'amoureux. C'est un jeune homme galant (damoiseau), fils d'Oronte qui s'assimile au *pantalone* et son intrigue est le moteur de la comédie. Même si, d'un point de vue étymologique, « Horace » manque de signification, derrière son masque se cache une longue tradition théâtrale dont la connaissance permet d'orienter les attentes du spectateur.

[4] Vers 309-316 de *L'École des femmes*.

2.4. Alain : la simplicité du valet paysan

Alain, paysan et valet d'Arnolphe, incarne la simplicité rurale et une obéissance presque enfantine. Son rôle est fondamentalement comique et sert de faire-valoir à l'incarnation de la folie et de la démesure à cause de la jalousie d'Arnolphe, notamment après la première rencontre entre les jeunes amants, tout en soulignant la rigidité du système éducatif imposé à Agnès :

> GEORGETTE : Mon Dieu ! qu'il est terrible !
> Ses regards m'ont fait peur, mais une peur horrible !
> Et jamais ne vis un plus hideux chrétien.
> ALAIN : Ce Monsieur l'a fâché : je te le dis bien.
> ….
> ALAIN : C'est que cette action le met en jalousie.
> ….
> ALAIN : Cela vient… cela vient de ce qu'il est jaloux.
> ….
> ALAIN : C'est que la jalousie… entends-tu bien, Georgette,
> Est une chose…là… qui fait qu'on s'inquiète… (Molière, 1985, pp. 124-125)

Dans ce dialogue, Georgette déplore la situation. Alain fait remarquer que c'est à cause d'Horace, qui a mis Arnolphe en colère. De toute façon, Georgette se demande d'où vient telle rudesse et la volonté de cacher Agnès. Alain répond que c'est de la jalousie, même s'il a du mal à l'expliquer. Par conséquent, l'incapacité des serviteurs à comprendre l'émotion complexe que représente la jalousie d'Arnolphe rend l'obsession de ce dernier encore plus absurde et pathétique. Le dialogue fait rire aux dépens de la simplicité d'Alain et de Georgette, ce qui, par contraste, met en valeur l'exagération du maître.

L'ignorance d'Alain concernant les sentiments et les motivations humaines complexes reflète la même ignorance qu'Arnolphe cherche à imposer à Agnès. Les gardiens sont aussi simples que l'innocence qu'ils doivent protéger, ce qui rend leurs efforts encore plus ridicules.

Apparemment, Alain est un nom simple, mais c'est précisément la modestie qui est révélatrice du caractère de ce personnage. Ce nom, « ne doit pas être dérivé du nom de peuple Alanus, comme tant de noms de serviteurs, mais est d'origine bretonne d'après G. Paris » (Fritsche, 1887, p. 41). Afin de démontrer cette thèse, cet auteur associe le nom d'Alain à celui d'un chevalier dans les poèmes de la légende arthurienne, et le nom d'un roi de Bretagne. Bien que ces deux références soient incongrues pour la personnalité de ce personnage, elles permettent néanmoins de mettre en lumière l'origine bretonne du nom, qui renforce, par sa sonorité commune et sa popularité, l'idée d'un personnage terre-à-terre, sans aucune sophistication et parfaitement en adéquation avec la fonction de valet.

2.5. Georgette : le rôle de la servante paysanne

Georgette, tout comme Alain, est une paysanne servante d'Arnolphe. Les deux forment un duo comique indissociable. Elle incarne une simplicité d'esprit similaire à celle d'Alain. L'objectif principal de ce personnage est la garde d'Agnès. Son rôle, bien que secondaire, est essentiel pour souligner l'absurdité des stratagèmes du maître, à travers sa naïveté et sa compréhension très rudimentaire du monde et des sentiments. Elle représente

l'un des piliers de cette ignorance programmée que Molière utilise pour déconstruire les prétentions d'Arnolphe :

> ARNOLPHE : Oui, tout a été, ma joie sans pareille :
> Vous avez là suivi mes ordres à merveille,
> ….
> Vous enfilez tout droit, sans mon instruction,
> Le grand chemin d'enfer et de perdition.
> De tous ces damoiseaux on sait trop les coutumes :
> Ils ont de beaux canons, force rubans et plumes,
> Grands chevaux, belles dents, et des propos fort doux ;
> Mais, comme je vous dis, la griffe est là-dessous ;
> Et ce sont vrais Satans, dont la gueule altérée
> ….
> GEORGETTE : De toutes vos leçons nous nous souviendrons bien.
> Cet autre monsieur-là nous en faisait accroire. (Molière, 1985, p. 139)

Arnolphe commence son discours en soulignant l'obéissance d'Alain et de Georgette, car ils ont suivi les indications de leur maître. En revanche, il critique les actions d'Agnès, qui les ignore, enfilant « le chemin d'enfer et de perdition » (Molière, 1985, p. 139). Enfin, le dernier à être critiqué est Horace qui, comme tous les damoiseaux, dissimule sa véritable intention derrière sa beauté et une apparence séduisante. La réponse de Georgette est tout à fait propre à une subordonnée. Elle insiste sur le fait qu'ils suivront les enseignements et c'est Horace qui les a trompés et qui leur a fait croire ce que dit Arnolphe.

En ce qui concerne les noms d'Alain et de Georgette, Arrivé (2002) les classe parmi le groupe des personnages dont le « nom propre se trouve réduit au seul prénom. Il est le plus souvent bien français, avec pas mal d'hypocoristiques morphologiquement divers » (p. 68). Mais cet auteur n'analyse pas son étymologie. Par ailleurs, Fritsche (1887) met l'accent sur la popularité du nom et sa condition de paysanne et servante. L'auteur relève en outre la mention à Georgette dans la *Critique de L'École des femmes* à travers Dorante.

À vrai dire, le nom de Georgette dérive du grec ancien *Γεώργιος*, qui partage la racine avec l'adjectif *γεωργός*, signifiant « qui travaille la terre, *en parl.* d'un bœuf … cultivateur, laboureur » (Bailly, 1950, p. 400). Par conséquent, son nom est un parfait exemple de nom parlant qui souligne sa condition de servante rurale et sa simplicité de pensée.

En résumé, les serviteurs (les *zanni*) de *L'École des femmes* montrent une simplicité rurale à travers deux procédés différents. Tandis qu'Alain montre une origine bretonne, Georgette s'inscrit dans une étymologie grecque liée au monde agricole (γεωργός), faisant de leur couple un *cocktail* anthroponymique foncièrement paysan. Leurs masques onomastiques contribuent à construire leur statut de gardiens crédules dont l'innocence rustique rend vaines les prétentions autoritaires d'Arnolphe.

2.6. Chrysalde : l'honnête homme

Dès le début de la pièce, Chrysalde se présente comme un confident et ami d'Arnolphe. Contrairement à ce dernier, il incarne la sagesse et la mesure. Son objectif principal est de faire entendre raison à Arnolphe et de l'avertir des dangers de son éducation tyrannique. Son rôle, bien que secondaire, souligne l'aveuglement du protagoniste et met en lumière l'absurdité de ses idées sur l'amour et le mariage. Chrysalde est donc la voix de la

raison que Molière utilise pour mettre à mal les prétentions d'Arnolphe et pour offrir au public une perspective plus humaniste et modérée, comme il le montre dans :

> Nous sommes ici seuls ; et l'on peut, ce me semble,
> Sans craindre d'être ouïs, y discourir ensemble :
> Voulez-vous qu'en ami je vous offre mon cœur ?
> Votre dessein pour vous me fait trembler de peur ;
> Et de quelque façon que vous tourniez l'affaire,
> Prendre femme est à vous un coup bien téméraire. (Molière, 1985, p. 102)

Chrysalde crée une atmosphère de confession confidentielle. Il invite Arnolphe à une conversation honnête et privée entre amis. Puis, il s'inquiète pour Arnolphe. Sa peur n'est pas pour lui-même, mais pour son ami, ce qui montre la profondeur de son attachement et de sa bienveillance. En somme, Chrysalde s'oppose au projet d'Arnolphe. Il considère que le mariage est une décision risquée pour un homme de son âge et de son caractère. Il annonce la catastrophe qui l'attend et que, quoi qu'il fasse, il ne pourra échapper à la fatalité du cocuage.

Les conseils de Chrysalde continuent après la prétendue signature du mariage avec Agnès devant notaire. Lors du IV acte, scène VIII :

> C'est un étrange fait, qu'avec tant de lumières,
> Vous vous effarouchiez toujours sur ces matières,
> Qu'en cela vous mettiez le souverain bonheur,
> Et ne conceviez point au monde d'autre honneur.
> Être avare, brutal, fourbe, méchant et lâche,
> N'est rien, à votre avis, auprès de cette tache;
> Et, de quelque façon qu'on puisse avoir vécu,
> On est homme d'honneur quand on n'est point cocu. (Molière, 1985, p. 166)

La figure de Chrysalde s'élève, en contraste avec l'obsession d'Arnolphe, l'établissant comme la voix de la raison, de la modération et du pragmatisme, incarnant l'idéal de l'homme honnête de l'époque. Selon Zuber (2002), ce prototype de personnage célébrait la civilisation française du XVII^{e} siècle. Cette valeur morale trouve un écho dans l'étymologie de son nom, issue du grec χρυσός, que Bailly et al. (1950) définit comme « or, métal précieux » (p. 2160). Il va de soi que cette référence à l'or renvoie uniquement à la valeur et à la richesse morales de ses conseils. Cette étymologie est déjà notée dans l'œuvre de Fritsche (1887) qui décrit ce personnage comme l'ami intelligent d'Arnolphe.

Enfin, cette valeur morale est en accord avec l'étymologie à travers le suffixe -alde, car ce nom est « arbitrairement formé de *χρυσός*, par analogie avec Géralde et Béralde » (Fritsche, 1887, p. 78). Il s'agit *a priori* d'une composition formée à partir du terme grec et de ce suffixe. Mais que peut signifier ce connotème ? Dans *L'École des femmes*, Chrysalde est un porte-parole des valeurs telles que la modération, la sagesse et le bon sens. Zuber (2002), soutient que l'honnête homme est féru de discrétion : il est formé à ne pas afficher ses propres qualités et à respecter l'autonomie d'autrui. Nous devons mettre l'accent sur la qualité de respecter l'autonomie des autres comme l'une des valeurs de Chrysalde.

De son côté, Béralde, personnage de *Le Malade imaginaire*, incarne également le rôle d'honnête homme. Dans cette pièce, l'intrigue tourne autour du mariage d'Angélique, fille d'Argan. En raison de sa maladie présumée, il décide de marier sa fille à Thomas Diafoirus, un jeune médecin. Cependant, la jeune fille est amoureuse de Cléante qui s'introduit chez Argan déguisé en professeur de musique. Les Diafoirus, père et fils, se présentent pour la demande en mariage. Cléante et Angélique profitent du moment où Argan fait chanter sa

fille et le professeur, pour déclarer leur amour à travers l'opéra. Argan interrompt pris de doutes et finalement il découvre la vérité menaçant sa fille de la mettre au couvent. Après la découverte des amours d'Angélique, Béralde entre en scène :

> BÉRALDE : J'étais venu ici, mon frère, vous proposer un parti pour ma nièce Angélique.
> ARGAN : Mon frère, ne me parlez point de cette coquine-là. C'est une friponne, une impertinente, une effrontée, que je mettrai dans un couvent avant qu'il soit deux jours. (Molière, 2020, p. 174)

Dès le début, Béralde essaye d'éclairer son frère et d'éviter le mariage de sa nièce avec le docteur. Comme il l'affirme dans la deuxième scène du troisième acte lorsqu'il révèle à Toinette qu'il cherche les intérêts d'Angélique. C'est pour cela que Béralde demande à son frère :

> BÉRALDE : D'où vient, mon frère, qu'ayant le bien que vous avez, et n'ayant d'enfants qu'une fille, car je ne compte pas la petite, d'où vient, dis-je, que vous parlez de la mettre dans un couvent ? … revenons à votre fille. Sur quelle pensée, mon frère, la voulez-vous donner en mariage au fils d'un médecin ?
> ARGAN : Sur la pensée, mon frère, de me donner un gendre tel qu'il me faut ….
> BÉRALDE : Mais le mari qu'elle doit prendre doit-il être, mon frère, ou pour elle, ou pour vous ? (Molière, 2020, pp. 182-184)

Lors de ce dialogue, Béralde remet en question la motivation d'Argan et défie son point de vue, mettant en évidence la nature égoïste du projet de son frère. Quand Argan répond qu'il veut un gendre « tel qu'il lui faut » (Molière, 2020, p. 183), Béralde demande : « Mais le mari qu'elle doit prendre doit-il être pour elle ou pour vous ? » (Molière, 2020, p. 184). Cette phrase résume tout le conflit de la pièce : le mariage devient une transaction visant à satisfaire les besoins d'Argan, ignorant complètement le bonheur de sa fille.

En résumé, tout comme Chrysalde, Béralde défend des valeurs telles que le respect de l'autonomie d'autrui et le bien-être de la famille. Son intervention est une tentative claire de guider son frère vers une perspective plus humaine et moins centrée sur lui-même et son obsession pour la maladie. C'est pourquoi Fritsche (1887) présente Béralde comme le frère sensé d'Argan.

En revanche, dans *Le Misanthrope*, Géralde ne joue pas le même rôle d'honnête homme ni n'est un personnage proprement dit, mais il y apparaît indirectement. Le cœur de l'intrigue réside dans la relation entre Alceste et Célimène. L'homme, amoureux de la femme, lui reproche sa nature coquette et son comportement social.

Dans la scène IV de l'acte II, les marquis Acaste et Clitandre font leur entrée. La question d'Acaste au sujet de Gérald surgit dans le contexte d'une conversation où lui et Clitandre demandent à Célimène d'être honnête au sujet de ses véritables sentiments :

> ACASTE : Et Géralde, Madame ?
> CÉLIMÈNE : Ô l'ennuyeux conteur !
> Jamais on ne le voit sortir du grand seigneur ;
> Dans le brillant commerce il se mêle sans cesse,
> Et ne cite jamais que duc, prince ou princesse :
> La qualité l'entête, et tous ses entretiens
> Ne sont que de chevaux, d'équipage et de chiens ;
> Il tutaye en parlant ceux du plus haut étage,
> Et le nom de Monsieur est chez lui hors d'usage. (Molière, 2013, pp. 92-93)

Même si dans cette pièce la figure de l'honnête homme n'est pas représentée, nous estimons que l'analogie proposée par Fritsche est tout à fait pertinente. Le cas de Géralde constitue une exception, c'est un personnage qui n'apparaît jamais sur scène, il est simplement mentionné. Il est possible que l'utilisation du suffixe -alde soit un procédé phonétique, afin de donner une cohérence formelle aux noms et de les franciser, qui coïncide avec le suffixe utilisé pour les honnêtes hommes. Quoi qu'il en soit, après avoir observé ces coïncidences, le connotème -alde pourrait contribuer à désigner les figures de la raison ou les bons conseillers. L'association du nom parlant à l'ajout morphologique par suffixation ferait de Chrysalde le conseiller d'or.

2.7. Enrique : le *Deus ex machina*

Enrique est un élément fondamental pour l'anagnorisis de la pièce car Horace se lamente du retour de son père, Oronte :

> On me veut arracher de la beauté que j'aime.
> Pour arriver ici mon père a pris le frais ;
> ….
> S'il pouvait m'arriver un contretemps plus rude.
> Cet Enrique, dont hier je m'informais à vous,
> Cause tout le malheur dont je ressens les coups ;
> Il vient avec mon père achever ma ruine,
> Et c'est sa fille unique à qui l'on me destine. (Molière, 1985, p. 184)

Horace annonce l'arrivée de son père avec un homme dont on ne savait rien jusqu'alors. Le malheur d'Horace commence lorsqu'il découvre qu'ils ont arrangé son mariage avec la fille d'Enrique, croyant qu'il doit quitter Agnès. Toutefois, c'est Agnès la fille d'Enrique, comme il le déclare : « Je n'en ai point douté d'abord que je l'ai vue, / Et mon âme depuis n'a cessé d'être émue. / Ah ! ma fille, je cède à des transports si doux » (Molière, 1985, p. 193).

Alors, Enrique finit par reconnaître sa fille et accède au mariage entre celle-ci et Horace. Mais cette scène de reconnaissance n'est pas la seule où Enrique intervient. Il rencontre également son beau-frère en découvrant une ressemblance entre Chrysalde et sa défunte épouse : « Aussitôt qu'à mes yeux je vous ai vu paraître, / Quand on ne m'eût rien dit, j'aurais su vous connaître / Je vous vois tous les traits de cette aimable sœur / Dont l'hymen autrefois m'avait fait possesseur » (Molière, 1985, p. 185).

Par conséquent, Enrique est le moteur final de l'intrigue. On pourrait considérer qu'il incarne un *deus ex machina*. Arrivant de l'extérieur dans le dernier acte, il permet un dénouement heureux et rapide des conflits. Son rôle est paradoxal. Perçu d'abord par Horace comme la cause de son malheur, il finit par être la clé de son bonheur. Enrique est à la fois la menace et le sauveur, un agent de la providence théâtrale dont l'arrivée résout le conflit et réunit les amants, permettant ainsi le mariage tant espéré entre Horace et sa fille Agnès.

Même si le personnage a émigré en Amérique où il a acquis une grande fortune, Fritsche (1887) indique que ce nom provient de la francisation de l'italien Enrico. Cependant, il nous semble qu'il s'agit d'une hispanisation du nom, en accord avec les indications d'Arrivé (2002), pour qui le nom propre chez Molière « se trouve réduit au seul prénom. Il est le plus souvent bien français, avec pas mal d'hypocoristiques morphologiquement divers. Mais il y a aussi plusieurs prénoms d'origine étrangère, espagnole ou italienne, voire arabe » (p. 68). L'hispanisation du nom a d'autant plus de sens si l'on tient compte du fait qu'il s'agit d'un

personnage venu d'Amérique, territoire alors associé à la couronne d'Espagne et à l'enrichissement colonial dans l'imaginaire du XVII[e] siècle.

2.8. Oronte : le *pantalone*

Oronte est un personnage secondaire, mais tout comme le *pantalone* de la *Commedia dell'arte*, il est généralement au cœur de l'intrigue en raison de son rôle de chef de famille (Beltran, 2011). Il est introduit comme l'ami d'Arnolphe dès l'arrivée d'Horace lorsqu'Arnolphe dit : « Mais, de grâce. Oronte votre père, / Mon bon et cher ami, que j'estime et révère » (Molière, 1985, p. 116).

Pendant un instant, il semble que cet ami va aider Arnolphe à empêcher le mariage d'Horace quand il dit : « C'est parler comme il faut, et, dans cette alliance, / C'est moi qui vous réponds de son obéissance » (Molière, 1985, p. 188). Néanmoins, Oronte permet le mariage entre son fils et Agnès. C'est pourquoi Beltran (2011) souligne qu'il faut se méfier du *pantalone*, car celui-ci peut soudainement devenir très agile et utiliser ses ressources avec une grande malice.

En outre, ce nom est « déjà utilisé parmi les noms de théâtre italiens. Oronte est le nom du roi d'Athènes dans une pièce de Flaminio Scala » (Fritsche, 1887, p. 170), ce qui témoigne d'une tradition théâtrale antérieure à Molière. Par ailleurs, ce nom se répète au sein de l'ensemble moliéresque. En effet, celui-ci apparaît dans *Le Misanthrope* comme le rival d'Alceste et l'amant de Célimène et dans *L'École des femmes* comme père de famille et ami d'Arnolphe. Cette récurrence du nom dans le corpus moliéresque invite ainsi à se demander si Molière n'a pas cherché, par cette répétition, à créer une certaine cohérence typologique entre ses personnages. Loin d'être un choix arbitraire, le masque d'Oronte semble annoncer un personnage persuadé d'exercer son pouvoir, mais dont les certitudes sont déconstruites par la dynamique de la comédie.

3. Conclusions

En définitive, l'onomastique dans *L'École des femmes* révèle que les noms des personnages fonctionnent comme de véritables masques annonciateurs qui condensent des traits de caractère, anticipent des situations dramatiques et inscrivent chaque figure dans une tradition théâtrale héritée, mais transformée par Molière, tout en conservant une finalité comique et satirique.

La création onomastique moliéresque repose sur un système à plusieurs niveaux de lisibilité. Dans un premier temps, les deux protagonistes partagent une origine liée à la religion, Arnolphe étant associé au destin de cocu inscrit dans la tradition hagiographique et Agnès incarnant la pureté sacrée et le martyre. Cependant, l'auteur détourne le divin pour l'adapter au monde profane. Les noms parlants proprement dits, du point de vue de la littérature grecque, fondés sur des références étymologiques, utilisés par Molière dans cette comédie sont Georgette, qui dérive du grec Γεώργιος, et Chrysalde, dont l'étymologie remonte au grec χρυσός. Ce dernier, tout comme Arnolphe, comporte un ajout morphologique qui apporte une nouvelle signification dans le corpus moliéresque. La prise en compte de ces éléments morphologiques (-olphe ou -alde) permet ainsi d'enrichir la lecture des noms de ces personnages. Arnolphe peut être interprété comme un saint maître cocu et Chrysalde comme un conseiller d'or, faisant ainsi de la morphologie un vecteur de caractérisation dramaturgique. D'autres personnages suivent un schéma culturel propre de la comédie antérieure. Horace suit ainsi l'archétype de l'*innamorato* italien et Oronte s'inscrit dans celui du *pantalone*. Les valets portent des noms plus simples, qui renvoient à l'origine

rurale d'Alain ou au nom parlant Georgette, faisant référence aux tâches agricoles. Enrique est un emprunt à l'espagnol, en raison de l'origine américaine du personnage.

Notre analyse montre ainsi que les noms de *L'École des femmes* ne relèvent pas d'un procédé unique : ils mobilisent simultanément des références hagiographiques, étymologiques, théâtrales et sociales, dont la combinaison contribue à la caractérisation des personnages et à la construction du comique. Par cette dynamique, le nom cesse d'être une simple étiquette statique pour devenir une structure dramatique sous-jacente et le vecteur d'une ironie dramatique rétrospective qui subvertit les attentes du spectateur.

En ce sens, l'anthroponymie littéraire appliquée à Molière ne se réduit pas à un jeu étymologique comme dans l'antiquité, ni à une simple répétition des sources italiennes ou gréco-romaines, mais elle éclaire la poétique même de sa comédie, où le nom devient signe, destin et outil de satire sociale.

Références bibliographiques

Arrivé, Michel. (2002). Petites rêveries littérales sur les noms de quelques personnages de Molière. *Linx*, (47), 65-77. https://doi.org/10.4000/linx.583

Bailly, Anatole, Séchan, Louis, Chantraine, Pierre, & Egger, Émile. (1950). *Dictionnaire grec-français*. Hachette.

Baudelle, Yves. (1995). Poétique des noms de personnages. *Cahiers de Narratologie*, (6), 79-89. https://doi.org/10.4000/narratologie.11853

Beltran, Gemma. (2011). *Principales personajes de la commedia dell'Arte (Dosier pedagógico)*. Obra social la Caixa. http://hdl.handle.net/20.500.11904/1007

Bratto, Olaf. (1973). Molière, *Les Femmes savantes*, étude d'anthroponymie littéraire. *Revue Internationale d'Onomastique,* 25(4), 257-269. https://doi.org/10.3406/rio.1973.2162

Cagnat-Debœuf, Constance. (2001). « Le tambour du petit colin » : les noms propres dans *Dom Juan*. *Dix-septième siècle*, (210), 35-47. https://doi.org/10.3917/dss.011.0035

Emelina, Jean. (1993). Molière et le jeu de mots. *Littératures classiques*, (19), 73-87. https://doi.org/10.3406/licla.1993.1648

Forestier, Georges. (2018). *Molière*. Gallimard.

Fritsche, Hermann. (1887). *Molière-Studien : ein Namenbuch zu Molière's Werken mit philologischen und historischen Erläuterungen*. Weidmannsche Buchhandlung. https://play.google.com/store/books/details?id=cH8eAAAAYAAJ&rdid=book-cH8eAAAAYAAJ&rdot=1

Kanavou, Nikoletta. (2010). *Aristophanes' comedy of names : a study of speaking names in Aristophanes*. De Gruyter.

Larivey, Pierre de. (1579). *Les six premières comédies facécieuses*. Abel L'Angelier. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t5773809t?rk=21459;2

Lorris, Guillaume de, & Meun, Jean de. (1814). *Le Roman de la Rose* (Dominique-Martin Méon, Éd. ; Vol. 2). P. Didot l'aîné. https://archive.org/details/leromandelarose05meungoog

Molière, Jean-Baptiste Poquelin. (2013). *Le Misanthrope* (Jacques Chupeau, Éd.). Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1666).

Molière, Jean-Baptiste Poquelin. (1985). *L'École des femmes, L'École des maris, La critique de L'École des femmes, L'Impromptu de Versailles* (Jean Serroy, Éd.). Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1662).

Molière, Jean-Baptiste Poquelin. (2020). *Le Malade imaginaire* (Georges Couton, Éd.). Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1673).

Pavlovic, Diane. (1987). Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne. *Études françaises*, 23(3), 89-98. https://doi.org/10.7202/035729ar

Sale, Giorgio. (2014). Les médecins du répertoire de Molière : prolégomènes d'une enquête onomastique. Dans *Actes del XXIV Congrés Internacional d'ICOS sobre Ciències Onomàstiques* (pp. 2294-2302). https://doi.org/10.2436/15.8040.01.221

Serroy, Jean. (2000). « Vous a-t-on point dit comme on le nomme ? » : Alceste, Dandin, Jourdain, entre titrologie et onomastique. *Littératures classiques*, (38), 9-17. https://doi.org/10.3406/licla.2000.1437

Solla, Beatrice. (2017). Sainte Agnès : version anonyme francese (BnF, fr. 1553). *Estudios Románicos*, (26), 89-102. https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/310991

Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e^ et du XX^e^ siècle. (1971-1994). ATILF - CNRS / Université de Lorraine. http://atilf.atilf.fr/tlf.htm.

Zuber, Roger. (2002). Le théâtre classique et l'honnête homme : histoire ou mythe. *Littératures classiques*, (hors-série), 181-183. https://doi.org/10.3406/licla.2002.1809