LA COMEDIE FRANÇAISE AU XVII[E] SIECLE

Bianca Ileana Nedeea Geman

Assist., PhD., Tehnical University of Bucharest

Abstract: Theatre in 17th century France was defined by rules. Rules of society, rules of structure, rules of language, character behaviour and story. It seems odd that in a period of such growth and change, there was also a lot of control placed on creativity. France was not as culturally advanced as other European countries at the beginning of the century because of civil war. Early century influences came from Italy. Italian commedia companies were popular and often toured – Molière himself is heavily influenced by commedia dell'arte.

Keywords: comedy, role, piece, protagonist, theater

Le XVII[e] siècle est incontestablement une des grandes périodes théâtrales en France. Ce genre en plus d'être une représentation comique, un évènement artistique et littéraire est un prolongement de ceux de la cour ou des salons; c'est un véritable rite social. Aucun genre ne dépend davantage de la réalité sociale contemporaine.

Les troupes itinérantes se multiplient, tandis que, progressivement, s'ouvrent des salles permanentes à Paris et que les particuliers fortunés prennent l'habitude de donner des représentations privées sur leur propre scène. Dans ces conditions, on assiste à l'éclosion de nombreux auteurs dramatiques qui trouvent facilement des protecteurs ou se mettent au service des compagnies d'acteurs, dont ils reçoivent rétribution en échange de leur production; aussi les pièces représentées et publiées se multiplient-elles.

À cette époque, l'ambition de ceux qui écrivent une comédie est d'abord de faire une pièce de théâtre, c'est-à-dire une œuvre d'art, construite, la comédie classique étant toujours, au départ, une comédie d'intrigue. En même temps ils cherchent à faire un divertissement, qui séduise par le charme d'une aventure plaisamment présentée et par la vie de ses personnages.

La comédie avant Molière est illustrée par des auteurs comme Du Ryer, Mairet, Rotrou, Scudéry, Quinault, Montfleury, mais il va de soi que la première moitié du siècle est marquée par les comédies de Corneille. En écrivant sa première pièce, *Mélite*, Corneille s'est toujours vanté d'avoir remis en honneur la comédie. En imaginant des personnages contemporains, de condition moyenne, mêlés à des intrigues d'amour et de mariage, le genre que Corneille inaugure, répond aux plus anciennes définitions de la comédie.

Les huit comédies de Corneille ont en commun de rejeter les outrances et les schématismes de la farce ou de la «commedia dell'arte», mais elles se rattachent très étroitement au genre pastoral. Par ailleurs, *Mélite, La Veuve, La Galerie du palais, La Suivante* et *La Place royale* reprennent le schéma des amours contrariés et décalés de la pastorale. Dans toutes ces pièces le comique de langage est presque totalement absent et la véritable dimension du comique est assurée par les situations, par le caractère imaginaire de l'obstacle, facilement franchissable, puisqu'il relève du caprice féminin, par le dénouement heureux issu de l'union du couple (Voltz 1964: 56).

La comédie de mœurs n'est pas, en dehors de Corneille, totalement ignorée. Corneille semble avoir donné l'idée de sa pièce à Du Ryer lorsque celui-ci écrit *Les Vendanges de Suresnes* (1633). C'est, comme *Mélite*, une pastorale transposée dans l'époque contemporaine. Une pièce délibérément gaillarde, dans le goût des contes italiens, sont les *Galanteries du duc d'Ossone* de Mairet. Son ton amoral et le comique certain du dialogue entre les personnages en font une pièce presque unique en son temps.

C'est encore Corneille qui a donné, dans le genre de la comédie romanesque, l'œuvre la plus heureuse et la plus étonnante avec *L'Illusion comique* (1635). Il y introduit tous les thèmes traditionnels de la comédie italienne et de la tragi-comédie romanesque auxquels, avec beaucoup de verve et d'invention verbale, il donne un relief et une vie uniques dans le répertoire de l'époque. Il vise à faire naître chez le spectateur, par la succession d'épisodes de ton différent, toute une gamme de réactions diverses, qui vont du rire le plus franc à l'émotion et à la peur; il vise surtout à faire naître le plaisir théâtral d'une surprise sans cesse renouvelée, dû au développement fantaisiste de l'action, et capable de maintenir l'esprit en éveil comme devant un jeu séduisant.

Le maintien de la tradition latine et italienne est le mérite principal de Rotrou. Il s'illustre par de nombreuses adaptations de Plaute, qu'il considérait le «génie de la comédie». Il écrivit aussi quelques comédies originales imitées des auteurs italiens du XVI^{e} siècle, dont la plus intéressante reste *La Sœur* (1647).

Une place à part dans l'histoire de la comédie à l'espagnole, est occupée par Scarron, le grand spécialiste du burlesque, réaction contre l'idéalisme un peu extravagant, que représentaient les pastorales et les romans. *Jodelet ou le maître valet*, où le double déguisement du maître en valet et du valet en maître, produit une série de quiproquos, c'est sa première pièce. Dans le théâtre espagnol, Scarron découvre un autre genre de comique: la peinture d'un personnage grotesque. Tel est *Dom Japhet d'Arménie,* ancien fou de Charles-Quint qui devient fou réellement et se fait berner dans toutes sortes d'aventures bouffonnes. À travers son personnage, Scarron vise la satire ou la parodie des mœurs et du langage d'une certaine galanterie affectée.

Italienne ou espagnole, de Rotrou ou de Scarron, la comédie d'intrigue qui triomphe en 1650 à Paris, définit ce qu'on appelle bientôt la grande comédie.

Thomas Corneille va prolonger la vogue de la comédie espagnole et romanesque avec *Le Baron d'Albikrak* (1667) ou *L'Inconnu* (1675).

Montfleury, proche de la farce par l'inspiration, va donner pendant dix ans une quinzaine de comédies où se déploie un sens réel des situations et du mouvement. Il aime les situations «équivoques», les travestis, les mots à double entente. *Le Mari sans femme* (1663) et *La Femme juge et partie* (1669) sont les plus intéressantes de ses pièces.

Si Molière a d'illustres devanciers, il a également un grand contemporain dans la personne de Racine qui dans son unique comédie, *Les Plaideurs*, inspirée du monde de la chicane, confirme ce qu'il annonce dans la préface: «le but de la comédie est de faire rire».

Qu'il s'agisse de Scarron ou de Corneille et de Racine, en tant qu'auteurs de comédies, la conclusion qui s'en dégage, c'est que la règle commune et fondamentale est celle de plaire, le même impératif stimulera Molière le long de toute sa création.

Molière, pseudonyme de Jean-Baptiste Poquelin, est l'un de grands mythes nationaux français. Aux yeux du monde entier, il donne un visage à la fois souriant et grave à ce qu'il est convenu d'appeler «l'esprit français». Analyser ce mythe, signifie retrouver les raisons objectives de sa genèse: une carrière entièrement vouée au théâtre par le triple lien de la représentation, de la direction de troupe et de la création littéraire; une œuvre qui non seulement constitue l'acte de naissance de la «grande comédie», mais se hausse jusqu'à contester la norme sur laquelle celle-ci

se fonde pour déboucher sur une forme inédite du spectacle total; l'invention enfin d'un langage dramatique qui, plus que jamais renouvelle aujourd'hui la preuve de son efficacité.

Molière a dû sa carrière à un certain nombre de rencontres. La première est celle des comédiens avec lesquels il part en province, les Bejart, que bientôt il dirige et pour lesquels il se met à composer. Sa triple fonction d'auteur-acteur-directeur, unique dans l'histoire de la comédie, lui permet d'écrire en pleine connaissance des exigences du théâtre.

La seconde rencontre, la plus déterminante peut-être pour l'œuvre de Molière, est celle des Italiens de la troupe du Roi. Molière, en effet, pendant toute sa carrière parisienne, partage la salle où il joue avec une troupe d'acteurs italiens qui, installés à Paris, donnent des spectacles de «commedia dell'arte». Il semble bien que leur style de jeu, et notamment celui de leur chef, Scaramouche, ait fortement influencé celui de Molière.

Enfin, il ne faut pas oublier la protection de Louis XIV[e], qui permit à Molière de s'exprimer avec une suffisante liberté.

Ainsi Molière se trouve au centre d'une série de convergences, et notamment à la rencontre des influences françaises (conception d'un théâtre littéraire et régulier) et italiennes (jeu stylisé, conception des personnages comme types). Mais ce qui éclate le plus, c'est son originalité: «Molière refuse la tradition du divertissement comique et ses ambitions font de son œuvre une œuvre révolutionnaire» (Voltz 1964: 66).

D'abord contre les exigences intellectuelles de la grande comédie conçue comme une pièce bien faite, l'œuvre de Molière marque un retour aux procédés de la farce, c'est-à-dire à toute une série d'effets stylisés (symétries, répétitions, grossissement comique, mécanisation) d'une force comique éprouvée.

Contre les formes romanesques de la comédie d'intrigue, l'œuvre de Molière s'appuie sur un recours à la satire directe des mœurs contemporaines.

Contre la conception de la comédie comme un divertissement, Molière introduit la pratique d'un théâtre engagé sur le plan de la morale et de la religion.

Par toutes ces ambitions, le désir de Molière était de faire de la comédie, un genre nettement défini. La comédie devient une forme d'art ayant un style propre, une matière originale. Son but, le rire, étant une arme aux mains d'un satirique engagé dans un combat moral.

Molière a commencé par écrire des farces. Il a su donner ses lettres de noblesse à un genre issu du Moyen Âge qui s'était progressivement dévalorisé, et qui était considéré par les théoriciens comme d'inspiration trop basse pour être retenu.

Se refusant à la finesse littéraire, l'écriture en est avant tout scénique et repose sur un ensemble de stéréotypes. Le thème est presque toujours le même, s'appuyant sur les difficultés du mariage et sur les conséquences de l'infidélité. Les personnages sont typés, ce qui donne naissance à un comique d'habillement, de comportement, de mimique. Enfin, l'expression elle-même est source de rire: il vient des jeux de mots, des onomatopées.

Les deux premières pièces de Molière, *La Jalousie du Barbouillé* et *Le Médecin volant,* sont des farces dont le comique direct et franc cherche d'abord à provoquer le rire. Par exemple dans *La Jalousie du Barbouillé,* le personnage du Barbouillé, dès le début de la pièce révèle le thème convenu: «J'ai une femme qui me fait enrager: au lieu de me donner du soulagement et de faire les choses à mon souhait, elle me fait donner au diable vingt fois le jour; au lieu de se tenir à la maison, elle aime la promenade, la bonne chère, et fréquente je ne sais quelle sorte de gens» (Molière 1979: 6).

En même temps, Molière emprunte à la farce son style de jeu, celui-ci repose sur la notion du type, qu'un même acteur incarne d'une représentation à l'autre sous le même costume et le même nom.

Le Zanni, valet inventif et sans scrupules de la «Commedia dell'arte», donne naissance à Mascarille, personnage rencontré tour à tour, dans *L'Étourdi*, *Le Dépit amoureux* (1656) et les *Précieuses ridicules* (1659). Valet «fourbissime», habile en inventions, mène l'intrigue au rythme de son étourdissante vitalité. Le service de ses maîtres lui est prétexte à montrer ses multiples talents. Vaniteux, susceptible, mais plein d'humeur et d'entrain, c'est un personnage merveilleux de gaieté et de pittoresque. Dans l'*Étourdi*, il cherche à ravir une jeune esclave dont son maître est épris. Il se meut avec une admirable virtuosité dans l'imbroglio de l'intrigue. Interprété par Molière, le rôle de Mascarille eut un énorme succès à la première représentation.

Dans le *Dépit amoureux*, Mascarille, serviteur de Valère, se fait surtout remarquer par sa couardise bavarde, ses plaintes emphatiques, son servilisme impertinent.

Ainsi Molière par la structure de ses pièces comme par son jeu stylisé et la création d'un type continu, reprend l'héritage de la farce populaire. Pourtant, son imitation très consciente choisit toujours en fonction d'un critère constant: le naturel. La notion de naturel ne s'applique pas au jeu de l'acteur, mais à la vie du personnage. Avec une rigueur dans le choix des éléments de son jeu qui l'oppose à la facilité des Italiens, Molière bannit de son répertoire toute plaisanterie gratuite, tout lazzi qui provoquerait le rire arbitrairement. «Réalisme des modèles et stylisation caricaturale de peinture, tel est l'art de Molière» (Couprie 1995: 72).

Molière a excellé dans l'étude des caractères et des mœurs. Pour la construction de ses pièces, il s'est appuyé sur le schéma traditionnel de la comédie d'intrigue: la jeune première et le jeune premier aidés de serviteurs rusés se lancent dans la conquête du bonheur en s'opposant à la volonté de leurs parents et aux rivaux que ces derniers suscitent. Il a repris le procédé du personnage pittoresque, haut en couleur, support de la satire et porteur du rire.

C'est en exploitant ces éléments que Molière est conduit à décrire les caractères, à se pencher sur les mœurs. En utilisant la force dynamique de ces affrontements, il souligne l'égoïsme des comportements: le père enfermé dans ses inhibitions, aliéné par des manies qui s'appuient sur les conventions sociales, s'efforce d'imposer sa volonté: l'avarice d'Harpagon dans *L'Avare*, les prétentions nobiliaires de Monsieur Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme*, ou l'obsession de la médecine d'Argan dans *Le Malade imaginaire*.

À ces immoralités qui se développent à l'intérieur de la cellule familiale s'ajoute l'exercice d'activités professionnelles, enfermées dans un savoir artificiel de spécialistes. Ce n'est plus alors le mauvais usage de l'autorité parentale qui est dénoncé, mais la fausse science, la science d'apparence qui repose sur un habillement, sur un comportement, sur un langage: Oronte du *Misanthrope* est ridicule, parce qu'il s'enferme dans toute une convention poétique: les médecins du *Malade imaginaire* font sourire, parce qu'ils opposent à leurs patients le barrage du latin ou d'un jargon incompréhensible qui dissimule ainsi leur ignorance profonde.

Pour Molière, la scène est une tribune, la plus éclatante, celle qui peut donner le plus d'ampleur et de notoriété aux débats qu'on y porte, et le public y sanctionne par son rire la condamnation qu'on y propose. «Un des fondements de son art est que le spectacle exprime les goûts et les jugements d'un public» (Voltz 1964: 71).

Excellent connaisseur du théâtre, Molière est implicitement un excellent connaisseur du public. Il manifeste une très grande préoccupation pour les rapports qui doivent s'établir entre la scène et l'extérieur. Lorsqu'on parle du public du XVII^{e} siècle, on envisage aussitôt le public de Versailles, car Molière bénéficiait de la protection et de l'appréciation de Louis XIV. C'était un

public restreint, mais non pas uniforme. À ce public s'ajoute de même le public parisien du théâtre du Palais-Royal, qui du point de vue social était plus divers que celui de Versailles ou de Fontainebleu. C'est à cette extension du goût d'un public diversifié que Molière voudra offrir l'univers varié de ses comédies. À la diversité socio-psychologique du public devra correspondre la diversité thématique et par la même, la diversité typologique de son théâtre. En partant de l'opposition courante à son époque, vices- vertus, Molière est obsédé par la dimension de la bêtise humaine et par la distance insensible qui existe entre celle-ci et la folie. De là, la riche galerie des imaginaires: malades, médecins, précieuses, savantes, poètes, cocus. La bêtise est présentée par Molière comme la source des défauts, tels l'avarice, la jalousie, la tyrannie, la folie des grandeurs. Annoncée par la première grande comédie, *Les Précieuses ridicules*, la bêtise humaine après avoir franchi l'étape Jourdain (*Le Bourgeois gentilhomme*) atteint le sommet dans *Le Malade imaginaire*, lorsque l'auteur fera dire à Argan: «Monsieur Purgan m'a dit de me promener le matin dans ma chambre, douze allées, et douze venues; mais j'ai oublié à lui demander si c'est en longue ou en large» (Molière 1979: 414).

Si la bêtise apparaît comme un défaut presque constant, Molière n'omet pas dans son œuvre les effets néfastes de l'hypocrisie et de l'imposture. On peut dire que le théâtre de Molière est une plaidoirie en faveur du bon sens.

L'art de Molière est un art moral, qui a pour but de corriger les hommes, selon la formule antique, et qui prend comme moyen la satire, comme arme le ridicule. Ce que Molière refuse, c'est une peinture abstraite et universelle.

La grande originalité de Molière est d'avoir créé la comédie politique. Dans quatre de ses pièces, *L'École des femmes* (1662), *Tartuffe* (1664), *Dom Juan* (1665) et *Le Misanthrope* (1666), une telle orientation apparaît très nettement. Molière y a poussé jusqu'au bout l'analyse des mœurs en posant avec vigueur les rapports de pouvoir qui existent dans la société du XVIII^{e} siècle. Tandis que *L'École des femmes* démontre l'abus du pouvoir marital, en montrant ce qu'Arnolphe entend faire de celle qu'il considère comme sa future femme, Agnès, *Tartuffe* révèle les excès du pouvoir parental, en présentant Orgon dans sa volonté de faire épouser, malgré elle, sa fille par Tartuffe.

Avec *Tartuffe*, Molière allait déjà plus loin. À travers sa comédie, Molière vise le parti dévot, dont il entreprend de dénoncer les ambitions et les méthodes. Il y dessine un personnage central qui tente d'usurper le pouvoir parental en dénaturant, par l'hypocrisie, le pouvoir religieux. S'étant emparé de l'esprit du père Orgon, Tartuffe s'efforce de lui ravir sa fille, sa femme et ses biens. Il se révèle ainsi comme un criminel qui perturbe gravement une des cellules essentielles de la société. Dans *Dom Juan*, Molière reprend ce thème en mettant en scène un être qui, campé dans une attitude de refus, est révolté contre l'ensemble de l'organisation sociale. On découvre dans le héros de Molière le «grand seigneur corrompu», élégant sans doute et revêtu du charme de la jeunesse, mais égoïste, insensible, sceptique et blasé. Du courage, indiscutablement, mais aucune grandeur vraie. Aucune révolte en face du destin, mais la morale décadente d'une aristocratie déchue. Tel est Don Juan; Molière a substitué au mythe le portrait des mœurs de son temps. Sganarelle est un personnage à part, aussi important que son maître; valet naïf et sot, c'est un personnage comique et réaliste, expression de ce qu'il y a de sensé et de superstitieux à la fois dans le petit peuple. Parfaitement conscient de sa médiocrité, il se soucie essentiellement de son confort et de sa tranquillité. Serviteur de l'athéisme et du libertinage, il est épouvanté par l'impiété de son maître mais il se résigne. Le couple Don Juan-Sganarelle est une réincarnation de Tartuffe. «Cette pièce révèle une singulière hardiesse de mêler à des bouffonneries la critique des preuves de l'existence de Dieu, de faire défendre la religion par un imbécile. Par cela on a voulu démontrer les avantages de l'hypocrisie» (Couprie 1995: 74).

Dans *Le Misanthrope*, enfin, Alceste joue un rôle comparable, mais peut-être moins subversif, en contestant les conventions nécessaires à toute vie collective. À la différence de Don Juan, Alceste est fort sensible, ce qui l'achemine vers la souffrance perpétuelle, causée par un amour non partagé. Il a l'esprit contrariant. Il veut avoir raison contre tout le monde. C'est un homme chagrin, vite blessé, mal adapté au monde et à la vie de société, ses emportements le mettent dans des situations si fausses, qu'on éprouve de la sympathie pour lui, tout en se moquant de son comportement. Le comique du personnage naît davantage des situations où il se met que de son caractère même.

Ainsi, avec des nuances, mais de façon similaire, Tartuffe, Don Juan et Alceste apparaissent comme des marginaux qui, chacun à leur façon, combattent l'ordre établi. En fait, dans ces trois pièces majeures, Molière fait le constat de la situation idéologique de cette période du XVII^{e} siècle: dans cette société normalisée, ceux qui s'inscrivent en marge sont fatalement éliminés ou ridiculisés. Les dénouements introduisent des sanctions quasiment pénales, la prison pour Tartuffe, la mort pour Don Juan, l'exil pour Alceste. C'est dans cette perspective que se comprend la morale que l'on prête traditionnellement à Molière: son refus de l'excès, sa recherche des solutions moyennes sont des conditions de survie sociale.

Molière ne s'est pas contenté de ce déjà large éventail comique. Il a été l'un des inventeurs du théâtre-ballet, qui reprend, mais en la modifiant, la tradition des spectacles de cour. Cette manière est importante dans l'œuvre de Molière, puisque des *Fâcheux* (1661) au *Malade imaginaire* (1673), elle est à la base de beaucoup de pièces qu'il a écrites. Ces compositions mêlent texte, musique, danse et chant.

En bénéficiant d'une mise en scène somptueuse, le théâtre-ballet devient le point de rencontre de tous les arts dramatiques dans une formule originale. Cette formule de spectacle plaisait au Roi, et pour les fêtes de la Cour, Molière travaillait souvent sur commande. Mais il ne faut imaginer pour autant qu'il travaillait à contre cœur. Molière, artiste et poète, Molière, sensible à la beauté, à l'élégance, au charme de la musique et du divertissement, a subi la séduction des fêtes et a donné à leur réalisation une part importante de son talent.

Molière a su élargir encore son inspiration. Il a pratiqué la comédie-pamphlet, avec *La Critique de l'Ecole des femmes* et *L'Impromptu de Versailles* où, sous le vernis comique, apparaît toute une réflexion sur le théâtre. C'est qu'il ne cherche pas seulement à amuser ou à distraire. Il a d'autres aspirations. Cette recherche du sérieux est manifeste dans un certain nombre de ses comédies, en particulier dans ses comédies politiques qui s'achèvent sur ses dénouements malheureux pour les personnages principaux. Elle se révèle, de façon significative, dans son désir de se lancer dans des genres considérés comme moins futiles que le genre comique. Il a enrichi sa palette dramaturgique en adoptant des tonalités plus sévères: il a abordé la pastorale avec *Mélicerte* et *La Pastorale comique*; il a cultivé le romanesque, avec la «comédie galante» *La Princesse d'Élide*; il s'est essayé à la tragi-comédie, avec *Don Garcie de Navarre* et même à la tragédie, avec *Psyché* qu'il écrivit en collaboration avec Pierre Corneille et Philippe Quinault.

D'une manière presque invariable, le schéma d'une comédie de Molière comporte trois éléments obligatoires: la présence d'un jeune couple, la présence d'un obstacle dans la personne du père ou du tuteur, la présence d'un dénouement heureux concrétisé dans le mariage des jeunes. Ce schéma suppose l'utilisation des groupes fixes de personnages selon les catégories requises, les jeunes, les vieux, les domestiques alliés des jeunes, les raisonneurs. Il résulte de cette distribution des personnages par groupes fixes, une double opposition: de générations et d'ordre social (maîtres/ domestiques).

Cependant, à l'intérieur de chaque groupe, on découvre toute une gamme de nuances dans les comportements. La Flèche, Scapin, Sganarelle occupent tous la même position sociale et leur présence dans la structure de la pièce est toujours absolument nécessaire, puisque le tandem maître-valet accentue la signification de chacun d'eux, mais le degré d'inventivité en matière de solutions diffère de l'un à l'autre.

Pièce en trois actes, *Les Fourberies de Scapin* accumulent les procédés relevant du comique de gestes. Cette pièce s'inspire de la tradition latine et italienne, de la comédie d'intrigue, en introduisant le valet Scapin, le cœur même de la pièce. Cette présence, aussi forte quand il est en scène que quand il n'y est pas (car, c'est lui qui mène le jeu, les autres personnages ne réagissent que par rapport à ses propres intrigues), impose à l'ensemble de la pièce les caractères mêmes du personnage. L'agilité d'esprit de Scapin vaut celle de son corps, et l'une et l'autre sont chez lui une source d'un plaisir intense et visible. On sait que Molière, admirateur des Italiens, donnait une grande place dans son jeu, au mime, au geste, aux contorsions, aux mouvements.

Scapin est en effet, un personnage sans cesse en mouvement. Il n'en veut à personne: il n'a pas de passé; il vit dans l'instant. Il entraîne tout le monde dans son jeu, les jeunes à qu'il redonne l'espoir, les vieux à qu'il fait danser bien malgré eux un ballet bouffon. Scapin devient l'animateur unique. Il dispose à son gré des maîtres et des serviteurs, de ceux qui font appel à lui comme de ceux qu'il combat. Scapin dirige, commande, triomphe par la démission de ceux qui sont maîtres. Mais il assume jusqu'aux bastonnades sa condition de valet, et c'est en valet qu'il domine. Face au poids de la contrainte sociale, il impose la force de l'esprit. Avec lui, c'est la science de l'intrigue et la beauté du geste qui seules comptent; c'est par là qu'il assure son éclatant triomphe sur les êtres et sur les choses.

Maître de lui-même, il se forge son propre destin, affirmant ainsi, par sa philosophie de l'action, la souveraine liberté de l'homme.

En vertu du principe de mobilité, si cher à Molière, on constate des nuances très variées chez tous les personnages de ses pièces. Les personnages de Molière changent d'attitude, de gestes, de ton et de vocabulaire selon ceux auxquels ils s'opposent.

L'unique personnage immuable du point de vue du comportement et des réactions dans la structure des comédies de Molière est le personnage du père ou du tuteur. Orgon (*Tartuffe*), Harpagon (*L'Avare*), Arnolphe (*L'École des femmes*), sont tous pareillement obtus, têtus, médiocres, confinés dans leur univers fermé. À ces personnages, Molière attribue des syntagmes à valeur de code, qui facilitent le déchiffrement de leur attitude et qui confèrent à ces personnages la dimension typologique. Tel est le cas, par exemple, pour Harpagon avec son automatisme verbal «sans dot». C'est à propos de ce dernier, appartenant à la lignée des avares célèbres de la littérature française, que Jasinski (*Molière*) dira: «Balzac ne sondera pas plus avant l'âme d'un avare» (Jasinsky 1974: 207). Le discours des personnages devient donc moyen de mise en lumière de leur portraits, importants puisque l'auteur les envisage à travers une double destination: la première est la destination immédiate, placer le personnage dans le contexte de la pièce, prouver ce qu'il est dans l'espace scénique et partant offrir au spectateur un trait saillant: Tartuffe, un imposteur, Harpagon, un avare, Arnolphe, un vieux barbon ridicule. La seconde destination de ces portraits, rendus parfaitement par le dynamisme du dialogue, est celle qui vise un effet prolongé, orienter donc l'attention du spectateur vers leur contraire, vers ce qu'ils devraient être réellement dans la vie quotidienne; le portrait négatif est destiné à mettre en valeur le portrait positif, selon les vœux de Molière, psychologue intelligent et profond, et selon l'idéal éthique et social de l'époque, synthétisé dans la célèbre formule «l'honnête homme».

Le personnage étant l'élément fondamental dans la structure des comédies de Molière, c'est autour de lui que se réalise l'unité d'action, plus exactement autour du personnage central. L'unité d'action apparaît des rapports qui s'établissent entre les personnages, rapports d'opposition dans le cas des personnages centraux ridicules, puisqu'ils s'acharnent contre les autres et ceux-ci s'unissent contre lui, ou bien rapports d'identité, comme dans le cas du couple maître-valet, parfaitement soudés dans la construction de la pièce, de sorte que l'éclaircissement de l'un se réalise par l'explication de l'autre. Ceci confirme que l'unité d'action s'appuie sur les jeux de symétrie, car la disposition des personnages bénéficie, très souvent, de l'organisation par couples. À la présence du couple d'amoureux maîtres correspond un couple d'amoureux domestiques, comme c'est le cas dans *Amphitryon*, pièce entièrement axée sur le thème du double, Amphitryon-Alcmène et Sosie-Cléanthis.

L'unité d'action, avec l'appui de la symétrie, confirme le parfait équilibre de toute construction de Molière, donc l'empreinte esthétique de l'époque.

Molière est un praticien du théâtre qui n'entend pas être prisonnier des contraintes édictées par les théoriciens. Son système dramatique s'inscrit dans le concret, ce qui explique les nombreuses attaques dont il a été l'objet de la part des érudits, ces gardiens des règles. Directeur de troupe, il considère que le grand but de l'œuvre théâtrale est de plaire.

Si la moralité doit jouer un rôle, elle doit venir de la peinture des caractères. En exposant vices et défauts au ridicule, on en détourne ainsi efficacement le spectateur: «Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde. On souffre aisément des répréhensions; mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant, mais on ne veut point être ridicule» (Molière 1979: 260).

Pour parvenir à ce résultat, il convient de camper des personnages qui soient naturels et vrais. Il faut, par ailleurs, pour que les exemples soient significatifs, éviter la satire personnelle et viser au contraire la satire des mœurs. Quant aux règles, elles ne sont que des garde-fous. Inspirées par le bon sens, elles n'ont rien d'impératif. Molière rend au comique son autonomie en l'affranchissant du joug de la raison. Avec lui, la logique du rire retrouve son indépendance.

C'est que le public est le seul juge compétent. Si Molière s'appuie sur l'approbation de son public, c'est qu'il existe une étroite collaboration entre eux. Molière exprime dans son art comme dans ses combats, les goûts et les idées de toute une société; le combat qu'il mène n'est pas individuel mais commun. Ainsi la comédie échappe à la tentation d'exprimer le tempérament d'un individu, pour retrouver la vraie dimension du rire, qui est un phénomène collectif de libération et de vengeance.

L'art de Molière résulte de la conciliation du rire et de la vérité, car c'est là son but ultime, transmettre par le comique de caractère, de situation et de langage des vérités sur l'homme. Molière y réussit, parce qu'il allie la verve à un esprit profond, poursuivant sans cesse à restituer au naturel sa dimension plénière. «La transmission des vérités, ne se réalise pas à travers un seul porte-parole de l'auteur; dans chaque pièce il y a plusieurs émetteurs de ces vérités humaines, autant de visages de Molière même. Son message, varie par la manière de transmission, s'assure une audience unanime» (Voltz 1964: 93).

Par son art, ses principes dramatiques, Molière ouvre une nouvelle voie pour les auteurs dramatique des siècles suivants. Les auteurs comiques du XVIII^{e} siècle, s'inspireront beaucoup de son œuvre, chacun lui étant plus ou moins redevable.

BIBLIOGRAPHY

Couprie, Alain. (1995). *Le théâtre.* Paris: Éd. Nathan.
Lanson, G. (1963). *Histoire de la littérature française*. Paris: Éd. Hachette.
Molière. (1979). *Oeuvres complètes*. Paris: Ed. Flammarion.
Mitterand, Henri. (1975). *Littérature et langages- le théâtre, la parole et l'image*. Paris: Éd. Nathan
Ubersfeld, Anne. (1996). *Les termes clés de l'analyse du théâtre.* Paris: Éd. du Seuil.
Voltz, Pierre. (1964). *La comédie*. Paris: Éd. Armand Colin