

La comédie française : évolution et influences des origines jusqu'au XVII^{ème} siècle

STÉPHANIE LEBON

Escuela de Lenguas Modernas
Universidad de Costa Rica

Résumé

Cet article offre un panorama historique de l'évolution esthétique et poétique de la comédie, de ses origines grecques jusqu'à Molière. Son ambition est d'expliquer au lecteur comment différentes influences théâtrales ont nourri la grande comédie française du XVII^{ème} siècle.

Mots clés: comédie, histoire, esthétique, poétique, théâtre, influences, Molière, dramaturgie, antiquité, Moyen âge, Renaissance, classicisme, réécriture

Resumen

Este artículo ofrece un panorama histórico de la evolución estética y poética de la comedia, desde sus orígenes griegos hasta Molière. Su intención es explicar al lector cómo diferentes influencias teatrales alimentaron la gran comedia francesa del siglo XVII.

Palabras claves: comedia, historia, estética, poética, teatro, influencias, Molière, dramaturgia, antigüedad, Edad Media, Renacimiento, reescritura

Introduction

Les œuvres de Molière sont une référence inévitable pour un étudiant français : ses comédies sont étudiées dès un jeune âge et beaucoup d'entre elles sont mises en scène au sein des collèges et lycées. C'est aussi pour un public étranger, le grand écrivain et dramaturge français, immédiatement cité lorsqu'on fait référence à la culture française.

Pourtant ce grand génie, s'il a bien créé ce que l'on nomme désormais la Grande Comédie, a avant tout opéré un travail de réécriture et d'adaptation d'autres œuvres et techniques dramaturgiques, s'inscrivant comme les autres hommes de théâtre du XVII^e dans une longue tradition esthétique qui nous conduit des origines grecques de la comédie jusqu'au XVII^e siècle.

Nous ferons donc au cours de cet article un voyage dans le temps et l'espace pour remonter aux sources de l'écriture dramatique de la comédie. Nous en verrons l'évolution historique et esthétique, leurs influences puis leurs adaptations.

Il sera impossible d'attribuer et de définir une poétique de la comédie car, par essence, cette dernière est un genre protéiforme, libéré de tout carcan, qu'aucune doctrine n'a totalement réglementé. Aristote dans sa *Poétique* va définir la tragédie, genre noble par excellence ; la partie sur la comédie ayant certainement été perdue. Et si même au XVII^e, elle devient la Grande Comédie, car passée par les filtres des doctes (la règle des trois unités, les bienséances...) elle demeure un matériau malléable et adaptable, cherchant avant tout à plaire et à distraire.

Ce qui nous intéresse dans cet article est de redéfinir sommairement l'histoire de la comédie et de son esthétique afin d'en saisir la portée et l'intérêt dans la comédie du siècle d'or et celles qui lui succéderont. En effet, loin d'une lecture innocente, ce travail voudrait souligner les réécritures qui ont été opérées au XVII^e, travail qui ne pourrait être perçu que si le lecteur déchiffre les sources antérieures, emprunts qui ont eu lieu depuis l'antiquité gréco-latine jusqu'aux textes contemporains au XVII^e.

Nous verrons donc dans une première partie l'évolution historique et esthétique, de la comédie gréco-latine en passant par le Moyen âge et la Renaissance pour arriver dans une seconde partie au XVII^e siècle, le célèbre siècle d'or français. Nous nous pencherons alors sur les travaux de réécriture que vont réaliser nos auteurs du XVII^e et en particulier Molière, notamment dans les *Fourberies de Scapin*, afin d'en saisir toute sa portée.

PREMIÈRE PARTIE

La comédie : origines

La comédie naît à Athènes en Grèce vers le milieu du V^e siècle avant J.C. Elle est liée à deux grandes fêtes annuelles en l'honneur du dieu Dionisos, les *Dionysia* et les *Lenaia* où on a pris l'habitude d'inclure à des processions joyeuses la représentation de pièces comiques. Selon Aristote, la comédie viendrait d'une distinction qui se serait opérée entre le chœur et le coryphée dans les chants phalliques (*Poétique*, 1449a,) ces derniers appartenant eux-mêmes à ces fêtes dionysiaques. Canovas (1993) dans les *Origines de la Comédie* nous explique que :

Le mot Komoidia (comédie) signifie en effet chanter dans un komos, c'est-à-dire une procession rituelle. Or on ne sait avec certitude ni de quel type

exact de komos la comédie est issue, ni par quelles étapes elle s'est retrouvée associée à des danses du chœur et à des paroles spécialement composées pour la circonstance, ni comment elle a fini par incorporer acteurs et dialogue parlé.

Une autre théorie est cependant avancée par les hommes de cette époque : la comédie athénienne ne ferait qu'imiter la comédie doriennne, comme l'illustre en effet l'existence d'une comédie littéraire à Syracuse qui exploite notamment des ressorts comiques de l'ordre du burlesque, portant sur la mythologie.

Enfin une dernière théorie renverrait les origines de la comédie au VI^{ème} siècle av J. C. à Corinthe, d'après la peinture d'un vase représentant des hommes nus et un autre masqué et dansant. Mais nous restons encore ici dans le domaine de l'hypothèse puisqu'il peut autant s'agir de la représentation d'une comédie que celle d'une scène réelle de la vie quotidienne.

C'est réellement au V^{ème} siècle av J. C. avec Aristophane que la comédie va acquérir ses lettres de noblesse. Cette comédie ne peut être comprise que si l'on prend en compte les conditions matérielles de sa représentation. En effet elle est jouée dehors, en plein jour, face à un vaste public populaire puisque les spectacles sont alors subventionnés. Canovas (1993) détaille encore une fois dans les *Origines de la Comédie* les conditions de production qui vont largement influencer l'esthétique de cette comédie :

(...) les acteurs professionnels (sont) masqués et revêtus de costumes grotesques pourvus d'un énorme phallus de cuir, elle est une expérience essentiellement visuelle. Aussi fait-elle une large part à des techniques de jeu exploitant non la mimique faciale mais la gestuelle et l'expression corporelle, ainsi qu'à un comique assez gros basé sur la caricature, même si c'est sur un fond réaliste d'étude des situations et des problèmes quotidiens qu'elle se déroule. Plaisanteries sexuelles et scatologiques assez crues, coups et attrapes, ridicule des difformités physiques ou des aberrations mentales, mise à nu des appétits des humains, de leurs prétentions et de leur bêtise innée, tous les moyens sont bons pour provoquer le rire. Mais c'est surtout sa structure chorale qui caractérise l'ancienne comédie attique. Loin d'être une simple troupe de figurants amenés sur scène pour faire office d'intermède dans le déroulement de l'action, le chœur est au centre même de la composition de la pièce. Ses vingt-quatre membres sont tous des citoyens athéniens, des amateurs donc, dont la fonction est de dialoguer avec le public, de lui donner des conseils qui visent à promouvoir l'*homonoia*, cette communauté d'esprit censée renforcer la cité contre l'ennemi de l'extérieur. Car le poète est avant tout un moraliste. Autour de la présence du chœur va s'articuler la comédie. Ainsi à son entrée formelle ou *parados*, souvent accompagnée de chants et de danses, succède un *agon* ou dispute (...) et suivi d'une *parabasis* ou adresse au public, avant l'*exodos* ou finale chorale. Sur cette structure traditionnelle se sont alors greffés des épisodes de dialogue comique

joués par des acteurs, qui en se développant, en sont venus à constituer un semblant d'intrigue, ne serait-ce que pour servir de justification à la scène de bataille et fournir une situation aux commentateurs du chœur. Après un prologue humoristique servant d'exposition, une première série de ces épisodes mène à l'*agon*, tandis qu'une autre le fait suivre de la déconfiture farcesque de tout un défilé de personnages indésirables. Une scène de réjouissance générale, banquet ou mariage, conclut parfois la comédie.

Cette comédie est donc largement inscrite dans son texte culturel et politique, la rendant quasiment incompréhensible pour un lecteur actuel. De plus, le public étant largement populaire -puisque les spectacles sont financés par le gouvernement- ses intérêts portent sur la vie de la cité, la politique et les conditions de vie de tout un chacun. Une des œuvres d'Aristophane *Lysistrata* nous montre bien les préoccupations du peuple : les femmes ne veulent plus que la guerre du Péloponnèse continue car celle-ci tue leurs maris et enfants. Toute l'intrigue repose sur les différents moyens mis en place pour y mettre fin. Le comique est largement obscène, scabreux mais l'intrigue reflète les préoccupations d'un peuple dans des circonstances historiques, sociales et politiques données, ce qui le rend peu accessible à un public d'une autre époque et d'un autre contexte culturel.

La comédie moyenne

Vient ensuite la comédie moyenne, période intermédiaire entre l'ancienne et la nouvelle comédie. Celle-ci est davantage tournée vers la comédie sociale. Selon Aristote, Cratès aurait inventé « l'idée de traiter des sujets généraux et de composer des fables » (*Poétique*, 1449b), c'est-à-dire d'éliminer la forme iambique (attaques personnelles comme dans l'ancienne comédie) pour créer une intrigue s'articulant en général autour d'une histoire d'amour, copiant des situations de la vie quotidienne.

Cet éloignement de la sphère politique serait due, selon Gilbert François dans son article « L'antiquité classique, Epicharme et Cratès » à un décret voté à l'époque de Crates, qui interdisait aux auteurs de comédie de se moquer d'un personnage reconnu afin de ne pas...

Affaiblir le crédit ou le moral de la cité athénienne et de ses dirigeants. Si nous descendons jusqu'en 425 nous avons un témoignage des mésaventures auxquelles les poètes risquaient d'être exposés lorsqu'ils brocardaient les gens en place : Personnellement, je sais ce que j'ai souffert de la part de Cléon à cause de ma comédie de l'an dernier. Après m'avoir traîné devant le Conseil, il me calomnia au point que j'ai failli périr sous le poids de ses invectives (Aristophane, *Acharniens*, 377-382.)

La Néa : la comédie nouvelle

D'après Aristote, la comédie moyenne donnera le jour à un nouveau type de comédie qui sera essentiellement représentée par Ménandre au IV^e siècle av. J. C. Dans la continuité de la comédie moyenne, il s'agit de comédies avant tout sociales portant sur des sujets très généraux : des situations de la vie quotidienne, des amours contrariées... De nouveaux types sociaux vont alors apparaître : le parasite, le soldat, la courtisane, l'avare, le misanthrope (orientation sociale) mais aussi les conjoints, les fils, les esclaves (des types familiaux). Outre les personnages, la structure de la pièce même va évoluer : accordant moins d'importance au chœur. L'auteur -et notamment Ménandre- va apporter du réalisme à ses œuvres dotant ses personnages issus de la bourgeoisie grecque d'une vérité psychologique, à travers des situations de la vie quotidienne. Ce changement profond peut être la conséquence directe d'un phénomène politique et social : le public a changé car les spectacles subsidiés pour le peuple ont disparu et les spectateurs sont désormais des bourgeois intéressés par la peinture de leur milieu et non par les problèmes politiques. De nouveaux thèmes sont alors abordés tels que la folie, l'ignorance, la famille tout en éliminant la vulgarité de la comédie ancienne : disparition des thèmes sexuels, homosexuels, phallus de cuir... Le gros rire, le rire libre va alors disparaître, faisant place à un rire plus fin, reposant davantage sur l'ironie à travers des situations de malentendus et quiproquos, introduisant une grande complicité entre l'auteur et son public. On veut épurer la grossièreté de la comédie ancienne. De plus l'unité de temps et de lieu est respectée. Le phallus de cuir est remplacé par une tunique.

La Néa est considérée comme une pièce de théâtre sérieuse dans l'antiquité : elle possède une construction dramatique régulière reposant sur une intrigue solide. Elle est divisée en 5 actes séparés par les interventions du chœur (chant, danses) sans rapport avec la pièce. Cependant, cette division serait ultérieure à l'époque de la comédie latine, signale Blanchard (2007) dans son *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*. Elle serait devenue une convention établie par Horace dans son *Art Poétique*, car ni Aristote ni Donat n'en ont parlé : ils ont au contraire présenté une division ternaire, correspondant à l'intervention des chœurs.

Selon Aristote, l'action (qu'il appelle le nœud) repose sur un schéma en trois parties : l'exposition, le nœud et la conclusion (le dénouement). Ces trois parties sont divisées en 5 actes et se concentrent en un jour : il s'agit donc bel et bien de règles qui deviendront absolues à l'époque classique, tout comme les intrigues portant sur des « rapt, viols, enfants perdus, familles séparées et réunies par coïncidence » selon Canovas (1993). On retrouve aussi l'opposition du père et du fils, mais aussi le thème du conflit de génération entre jeunes et vieux. Ces mêmes schémas seront repris aux XVII^e et XVIII^e siècles.

D'autre part, l'intérêt des comédies de Ménandre réside surtout dans la particularité de son comique qui est davantage d'ordre éthique, « la mimesis d'un cas moral » nous dit Blanchard. Et Meillier (1985) continue cette thèse en expliquant :

On sait que lorsque Aristote parle des différentes attitudes éthiques et de leurs implications dans la réalité sociale et dans la vie politique (ainsi dans la Rhétorique) ses principaux exemples sont tirés de la poésie, Homère, mais aussi la tragédie, la poésie étant plus philosophique que l'histoire. Les analyses de Blanchard permettent de mieux apprécier la nouveauté de Ménandre, qui d'une certaine manière occupe le terrain réservé à la tragédie euripidienne, pour la représentation du domaine de l'éthique.

La production de cette époque est considérable puisqu'on possédait la majorité des œuvres de 64 poètes dont, pour ne citer que les plus célèbres, 108 pièces de Ménandre, 97 de Philémon, et 100 de Diphile. Ménandre n'a rien créé d'original, n'a rien « inventé » mais a porté la comédie à un degré de perfection et comme a dit Ovide (*Amours*, I, 15, v. 17-18) : « Tant qu'il y aura un esclave rusé, un père dur, une entremetteuse malhonnête et une courtisane caressante, Ménandre vivra ». L'essentiel de l'intrigue repose sur le noyau familial, l'éternel conflit de générations entre les pères et leur fils (ce dernier étant en général empêché de se marier avec la femme aimée) alors qu'Aristophane dans la comédie ancienne représentait les inquiétudes d'un État. Ce qui dans une tragédie terminerait par une fatalité tragique devient dans une comédie « une fatalité de bonheur et résolution du conflit. » explique Marie Claude Canovas. Pour Charles Mauron, le schéma quasi systématique des comédies de la néa, opposant les fils aux pères, représenterait le désir inconscient du fils de dominer et triompher du père. Dans sa *Psychocritique du genre comique* il explique :

Mais elle (la comédie) emprunte aussi à la tragédie ses conflits, et comment les couperait-elle de leurs prolongements inconscients ? En revanche, nous constatons, dans l'action et le dénouement, un renversement de la fatalité tragique. Elle devient fatalité de bonheur. La grande loi du genre comique, c'est que le principe de plaisir l'emporte. Qu'on l'applique à un conflit familial, on obtient les données essentielles de la comédie nouvelle. L'invraisemblance n'y affecte pas les accidents mais le principe, la fatalité du triomphe n'étant que la pente d'une pensée magique, enracinée dans un monde inconscient. Or celle-ci ne décide pas seulement du dénouement de l'œuvre, elle en ordonne le progrès ; elle est la flèche du temps comique. Elle exige en particulier la défaite du personnage paternel, l'annihilation de sa résistance.

L'adultère ne pouvant être qu'évoqué (...), le seul conflit profond oppose le père et le fils. Sa fréquence est donc imputable en partie au moins à des conditions extérieures. Le fait que dans le schéma de la situation dramatique le fils représente le désir, le père l'obstacle et l'arbitre, n'apparaît pas moins conforme aux réalités objectives, le chef de famille étant alors tout puissant, la femme sans grand pouvoir de décision. Le trait d'esprit et la fantaisie de triomphe interviennent, en revanche, dès l'instant où l'imagination joue à briser la résistance paternelle, en inhibant la réaction

de la victime ou même en obtenant son concours. Tout critère objectif est alors clairement abandonné. Le succès est si improbable et il est obtenu si constamment qu'il faut bien que l'auteur use de la pensée magique et que le spectateur s'en accommode avec plaisir. (...)

J'ai déjà signalé dans *l'Avare* et dans la *Mostellaria* la même suggestion du parricide. Elle se mue ailleurs en simple hostilité. De même, la rivalité amoureuse du père et du fils, avouée dans *l'Asinaria* ou *Casine*, prend des formes atténuées de jalousie devant le libre plaisir des fils (Démiphon du *Mercator* et Ménédème de *l'Heautontimoroumenos*).

Mais le plus souvent, la résistance du père se déplace secondairement sur de contrariants projets matrimoniaux ou sur des questions d'intérêt. Cette dernière forme d'obstacle rend nécessairement un vol, qui ressemble à un rapt. Sur ce nouveau plan, le *leno* cupide, possesseur de la jeune fille convoitée, devient un « double » extérieur, purement social du père : on le vole, on le dupe de la même façon.

Le grand ressort de la comédie nouvelle est donc l'in vraisemblable fourberie : elle constitue proprement le trait d'esprit, libérant les tendances. Mais on peut la goûter en soi, comme une virtuosité dans le mélange de sens et de non-sens, ou l'inhibition de la victime. Selon un trait presque constant et remarquable, cette fonction est assignée à un esclave. Le fils évite ainsi la colère paternelle. (...) Mais cela signifie, du point de vue psychologique, que la comédie tout entière progresse en repoussant un remords. (Mauron, 1964 : 85-88)

La comédie latine (III au II ème siècles av J.C.)

Les guerres puniques vont ouvrir les romains à la société grecque, entraînant une libération des mœurs et un véritable plaisir pour les spectacles et le jeu (*ludus*). Les conditions du spectacle de la comédie latine sont proches des grecques : elles ont lieu lors de fêtes religieuses (en tant qu'accompagnement païen) et sont jouées dans des théâtres où l'ensemble de la population peut assister (populaire et aristocratique).

Elle s'inspire directement de la comédie nouvelle grecque, la Néo. On peut assurer par exemple que Plaute a adapté dans ses *Bacchides*, la *Double Tromperie* (Dis exapaton), dans sa *Cistelleria*, *Les Femmes au petit déjeuner* (*Synaristosai*) et, dans son *Sichus*, les Frères (Adelphoi), première version de Ménandre, dans son *Mercator*, le *Commerçant* (*Emporos*), et, dans son *Trinimmus*, le *Trésor* (thesauros) de Philémon. Dans son *Asinaria*, l'anier (onagos) de Démophile.

Térence a repris quatre comédies de Ménandre : *l'Andrienne* (*Andria*), pièce dans laquelle il a introduit des éléments de la *Périnithienne* (*Perinthia*) du même auteur, *Le Bourreau De Soi-Même* (*Heautontimoroumenos*), *L'eunuque* (*Eunuchus*) et *Les Frères*, 2^{ème} version (*Adelphoe*), pièce dans laquelle il a introduit une scène de ceux qui meurent ensemble (*Synapothnescontes*) de Diphile. Il a repris également deux comédies d'un successeur de Ménandre, Appolodore

de Carystos : la *Belle Mère* (Hecyra) et celui qui fait adjuger une héritière (Epidikazomenos en grec, titre changé pour celui de Phormio).

Peu de textes de comédies ont survécu à cette époque : 21 de Plaute et 6 de Térence. On distingue alors deux types d'œuvres :

- Les comédies en manteau grec (*fabulae palliatae*) qui sont des pièces totalement grecques aux mœurs et personnages grecs, n'ayant subi aucune adaptation latine.
- Les comédies en toge romaine (*fabula togata*) qui mettent en scène le petit peuple romain et surtout des femmes.

Térence imite le monde grec et va même mêler les originaux (par un phénomène de *contaminatio*). (N'oublions pas que le problème de l'originalité littéraire ne se pose pas dans l'Antiquité.) Ces comédies issues de la Née sont avant tout des comédies stéréotypées : Ce sont toujours les mêmes schémas et personnages que l'on retrouve d'une pièce à l'autre. Les auteurs reconnaissent cet aspect répétitif en jouant sur toutes les variations possibles et sur les attentes du public. On retrouve donc dans la comédie grecque des sujets stéréotypés fondés sur des conflits entre le père et le fils, le mari et la femme, l'esclave et le maître... Canovas (1993) explique que :

L'intrigue traditionnelle est une histoire de malentendu et de méprise, née de la fourberie ou de l'erreur innocente, et construite autour d'un conflit. Conflit entre hommes et femmes tout d'abord, car la conception du mariage comique comme champ de bataille entre époux informe la comédie plautinienne. Le mari y apparaît comme infidèle ou mené par le bout du nez par une épouse d'autant plus autoritaire et acariâtre qu'elle est richement dotée. C'est le type en plein développement à l'époque de l'*uxor dotata*, dont le ridicule ne peut que conforter dans ses préjugés un public en majorité masculin. Les portraits satiriques des femmes dans la farce médiévale française - têtues, querelleuses, bavardes, cupides et paillardes - diffèrent peu en définitive de ceux de la comédie latine.

Autre type de conflit, celui des générations, qui oppose le jeune homme à son père, dont l'avarice menace le succès de ses intrigues amoureuses, ou qui se pose en rival de son fils. C'est le thème de la *Comédie Des Anes* (*Asinaria*), de *Casine* et du *Marchand* (*Mercator*) de Plaute. Molière s'en est souvenu dans l'*Avare* (1668), où il fait d'Harpagon le rival de Cléante pour l'amour de Marianne, comme dans *Les Fourberies de Scapin* (1671), qui mettent en scène les machinations du valet pour soutirer de l'argent au père. Certaines pièces, notamment *Les Adelphe* (*Adelphoe*) et *Le Bourreau de lui-même* (*Heautontimoroumenos*) de Térence, dédoublent l'intrigue en opposant deux types de pères et de relations parentales, le célibataire honnête homme et le *pater durus*. C'est, moyennant le remplacement du jeune homme par la jeune fille, le thème même de *L'Ecole des maris* (1661) de Molière, qui place sous le signe de l'autorité les rapports des sexes(...)

Théâtre de schémas dramatiques stéréotypés, la comédie latine est aussi un personnage de types. D'un côté, Plaute et Térence ont à leur disposition les personnages traditionnels de la Néo, vieillards, jeunes gens, esclaves. De l'autre, la nature même des schémas favorise le personnage fonction, peu individualisé psychologiquement, et dont le rôle détermine le caractère et l'étendue de son développement. La répétition des schémas a pour corollaire la réapparition d'une pièce à l'autre de personnages quasi interchangeables.

La comédie latine va introduire le thème de la tromperie, de la fourberie dans les *intrigues* de malentendus de la Néo. Le public étant essentiellement masculin, les sujets de ces pièces portaient souvent sur un conflit entre hommes et femmes tournant ces dernières en ridicule (comme le feront les portraits du Moyen-âge)

On voit donc se dessiner des personnages pris dans les types familiaux et chez les domestiques, jouant sur un jeu de paires en opposition (par exemple : deux jeunes gens / deux esclaves ajoutant aussi des types professionnels tels que le cuisinier, le proxénète, le marchand d'esclaves, le parasite, le soldat fanfaron). On verra chez Térence une variante dans ces personnages puisque les vieillards deviennent des pères compréhensifs : ces types deviennent des individus c'est-à-dire que leur dimension psychologique est beaucoup plus grande, provoquant une perte de leur dimension comique. Autre aspect important, l'action est présentée de manière continue : on abandonne les interventions du chœur de la comédie grecque. Cependant, il y a des parties chantées (*Canticum*) et d'autres dialoguées (*Diverbium*). Il n'y a pas de mimesis, c'est-à-dire qu'il n'y a aucun rapport avec la réalité latine. Les acteurs sont des hommes masqués. Cette comédie latine va nourrir pendant de longs siècles le théâtre européen. En effet, ces pièces vont être jouées, adaptées, traduites dans les écoles du Moyen âge liant la tradition comique de l'Antiquité à la comédie classique du XVII^e siècle.

LE THÉÂTRE COMIQUE DU MOYEN ÂGE

Tout d'abord, rappelons à notre lecteur que le théâtre français a des origines religieuses. En effet, Il est avant tout un instrument de l'Eglise pour instruire le peuple, c'est à dire lui inculquer la parole sainte. Les premières représentations constituent un prolongement du rituel liturgique. Cependant, petit à petit, on va voir se former en parallèle un théâtre comique, n'excluant pas certaines scènes à dimension religieuse, mais introduisant des passages d'un comique que l'on pourrait qualifier de truculent. Ainsi nous explique Michel Gilot (1997) :

Dans son *Jeu de Saint Nicolas* qui montre l'action du saint sur fond de croisade et de conversion des Sarrasins, Jean BODEL, un trouvère de la fin du XII^e siècle, présente des scènes de taverne pleines de verve : elles sont animées par des personnages d'ivrognes, de joueurs de dés, de mauvais

garçons, qui parlent un langage dru, se livrent à des plaisanteries, à des facéties grossières, et dont les préoccupations n'ont rien de particulièrement spirituel. Tout le XIII^{ème} siècle voit se développer, au sein même des drames religieux, des scènes à forte coloration comique tandis qu'apparaît un théâtre comique profane spécifique, distinct du théâtre religieux, où le comique ne cessera d'occuper une place importante(...)

En effet la notion de genres au Moyen âge n'est pas définie et s'avère restrictive comme elle l'est aujourd'hui. L'important est avant tout le « jeu ». D'autre part, on ne distingue plus les genres entre tragique ou comique comme dans l'Antiquité mais entre religieux ou païen. C'est pour cela que les représentations théâtrales ont lieu lors de grandes fêtes religieuses ou d'origine païenne (comme le carnaval). Le théâtre est avant tout l'élément d'un grand moment festif. Le public participe activement : il est à la fois acteur et spectateur. Toutefois, à travers ces formes variées, le genre comique qui symbolise certainement encore aujourd'hui le théâtre médiéval français est la farce. Celle-ci est bien une création originale du théâtre français médiéval mais qui va se nourrir d'influences étrangères. En effet, la farce est d'abord un genre construit qui comporte des conventions. On peut observer des personnages archétypaux tels : l'homme, la femme, des intrigues rebattues, un langage cru. Même si elle est très schématisée, elle démontre une volonté de se plaquer au réel. Canovas (1993) nous l'explique ainsi :

Cette représentation d'une humanité médiocre se coule dans un comique caricatural, volontiers obscène et grossier, parce que le seul recours contre une médiocrité aussi généralisée est encore le rire. Aussi la farce est-elle satirique, d'une satire directe qui n'épargne aucun ridicule, aucun travers, aucun vice.

Il s'agit d'un rire qui détruit mais qui n'est pas là pour donner une leçon de morale : il n'existe pas cette volonté de corriger les mœurs comme le prétendra plus tard Molière dans ses satires. La farce montre une vision de l'homme extrêmement pessimiste : il n'y a pas de rédemption, pas de possibilité d'améliorer la condition humaine ni même l'humanité. On rit mais : « C'est de la souffrance et de la mort que le spectateur peut –être invité à se moquer » (Canovas , 1993 : 26). Les ressorts comiques utilisés sont faciles : coups de bâtons, personnages cachés dans des sacs, grossièretés. Son comique vulgaire a tendance à effacer sa dimension satirique. Cette profonde dichotomie représente bien l'esthétique de la farce : d'un côté un fond thématique profond, satirique, proprement français ; de l'autre un traitement scénique d'un comique bouffon, grossier, issu de son influence italienne : la *commedia dell'arte*.

Pour J.-C. Aubailly (1975),

Il se situe bien plutôt à la rencontre de deux courants, dont l'un populaire et d'esprit carnavalesque, cherche à se dégager du genre narratif

et tire ses sujets de la vie même, et l'autre, plus élitiste, comme plus restreint géographiquement, prend ses thèmes dans le patrimoine culturel de l'époque – notamment la littérature courtoise- mais les transpose et actualise dans un souci évident de réalisme.

Il s'agit d'une pièce courte, en octosyllabe et met en scène en général un bon tour ou un proverbe comme par exemple dans la *Farce Des Femmes Qui Font Croire A Leurs Maris De Vessies Que Ce Sont Lanternes* ou *La Farce du cuvier*. Et comme l'expliquent les auteurs de l'ouvrage *Le comique* (Geysant, Guteville et Razak, 2000 : 11) :

(La farce)est une forme primitive et grossière de la comédie et devient un genre à part entière au Moyen Age. Elle est ce corps étranger à la nourriture spirituelle des mystères médiévaux, qui n'est pas forcément de bon goût, car elle a partie liée avec le corps, la réalité sociale et le quotidien trivial ; elle est associée au grotesque et au bouffon. C'est un instrument efficace de subversion contre les pouvoirs et les tabous, et elle permet de prendre sa revanche sur les contraintes de la société : elle est donc libératrice, comme le rire qui l'accompagne.

Selon Tissier (1984 : 7), on ne peut parler ni d'intrigue ni de progression car elle ne conclut pas ; il ne s'agit bien souvent que d'une succession de mouvements. Sur ce schéma vont se greffer des effets comiques stéréotypés comme le travestissement des maris ou amants pour découvrir l'infidélité de la femme aimée, le retour du mari au mauvais moment, les arrivées inopportunes du valet ou la cachette où doit se mettre l'amant pour ne pas être pris par le mari de leur maîtresse. La farce n'offre pas d'intrigues complexes comme la comédie latine, italienne ou espagnole au XVII^{ème}. Canovas (1993) continue en précisant :

C'est sur le thème du « trompeur trompé qu'elle repose essentiellement, sur l'effet d' « inversion » produit toutes les fois qu'un personnage tend les filets où il viendra lui-même se faire prendre. » (H. Bergson, *op. cit.*, p. 72). D'où une intervention de rôles, un retournement de la situation contre celui qui l'a créée, que les deux temps parallèles de la scène servent à mieux mettre en relief (...) comme dans *La Farce de Maître Pathelin*, le stratagème , conseillé par l'avocat Pathelin à son client pour tromper le juge se retourne contre lui au moment où il cherche à se faire payer.

Les personnages de la farce représentent des hommes médiocres, sans individualité mais des personnages stéréotypés souvent réduits à un vice et agissant à travers leurs pulsions.

Puis elle ajoute toujours dans son ouvrage sur les *Origines De La Comédie* (1993):

Les noms qu'ils portent sont révélateurs de cette conception symbolique du personnage, qui tire son peu de personnalité de sa condition familiale

ou sociale : L'Homme, le Mari, la Femme, l'Amoureux, le Badin, le Curé, le Gentilhomme, etc. D'ailleurs ils n'évoluent pas ; ils sont fixés une fois pour toutes dans l'esthétique du genre et la mémoire collective du public, où ils s'organisent en deux groupes tranchés, les trompeurs, rusés et sans scrupules, qui triomphent, et les sots crédules, bernés, battus, cocufiés et contents. Moteur de l'action, le principe de la tromperie sert également à classer les personnages. (...) Rien n'échappe au rire impitoyable, mais ce rire est encore la seule façon de supporter un monde moralement inacceptable. La farce est leçon de résignation de la vie telle qu'elle est. À la différence de la sottie, elle ne prône pas un changement.

Cependant, malgré cette apparence simpliste, Bernadette Rey-Flaud (1984) s'est penchée sur le schématisme de la farce médiévale et a démontré en quoi elle cache un système tripartite centré sur le moment essentiel de la ruse. Dans son ouvrage, qui s'appuie sur les travaux de Propp sur *La Morphologie Du Conte* (1967), elle démontre :

L'existence d'un mécanisme, déclenché par une tromperie et qui fonctionne toujours suivant un processus identique, avec des rouages constituant un ensemble solidaire. Cette constatation impose l'idée d'un ensemble fonctionnel tripartite, assimilable à un groupe syntaxique centré sur le verbe, la tromperie jouant le rôle déterminant de ce verbe. Le groupe se présente schématiquement donc ainsi :

Situation initiale (état)/ action=tromperie (verbe) / situation finale (état). Véritable moteur de l'action, c'est la tromperie qui permet le passage de la situation initiale à la situation finale. L'ordre est toujours le même, dans une succession immuable, au centre de laquelle le verbe (l'action) est représenté par une tromperie. Ce schéma apparaît invariablement, dès que l'on étudie un mécanisme de farce.

Ce théâtre comique prendra de nombreuses autres formes à la fin du Moyen âge, vers le XV^{ème} siècle, telles que :

- Les monologues et sermons joyeux qui parodient la vie religieuse comme par exemple le Dit de l'Herberie de Rutebeuf (XIII^{ème} s.) dont la majeure partie du jeu dramatique est avant tout mimée
- La sottie : selon J.C Aubailly (1975), il s'agit d'

Un théâtre engagé qui est « une satire allégorique de la société et de la politique du temps. Le personnage central conventionnel du Sot, censeur que sa fonction critique place dans « un rapport d'exclusion-supériorité » avec la société à la fois hors de la société et au-dessus d'elle, fait passer celle-ci au tribunal de sa conscience et en dénonce impitoyablement les vices et les tares. Cette satire sociale et politique, car les abus spécifiques du régime ne sont pas oubliés, est avant tout d'ordre moral. La soif de puissance et

d'argent qui mène le monde entraîne une perte des valeurs morales et un manquement à leurs devoirs des diverses classes sociales, qui courent ainsi à leur perte. La censure y mettra fin au XVI^{ème} siècle.

On peut donc observer que pendant tout le Moyen âge va exister un théâtre comique qui n'est pas influencé par la comédie antique bien que la comédie latine soit connue des clercs.

La comédie humaniste

A partir de 1550, va naître un théâtre comique lettré, intitulé « comédie », qui cherche à se démarquer de la farce médiévale et à redonner une certaine dignité à la comédie, par un retour au modèle antique de la comédie latine et par l'usage de règles cherchant à l'élever au niveau des genres dits supérieurs : la tragédie et l'épopée. Cette nouvelle esthétique est fondée sur une interprétation (parfois exagérée) des préceptes d'Aristote et d'Horace imposant vraisemblance et bienséances et donnant une nouvelle définition du comique qui n'est plus assimilé au risible mais qui va se trouver investi d'une fonction morale. Cette période va marquer le début d'une exploration « dramaturgique », mettant en place de nouvelles théories qui vont désormais régir l'art dramatique français pendant deux cents ans, tentant d'instaurer, non sans heurts et difficultés un théâtre régulier. Ces auteurs humanistes vont rédiger maints traités et arts poétiques se référant à Horace, Cicéron ou Quintilien et seront particulièrement influencés par deux grammairiens du IV^{ème} siècle : Diomède et Donat dont une formule sera particulièrement reprise :

In comoedia mediocres fortunae hominum, parvi impetus periculaque, laeti sunt exitus actionem ; at in tragoedia omnia contraria. (...) Et illic turbulenta prima, tranquilla ultima ; in tragoedia contraria. (...) ordine res aguntur.

(Dans la comédie, les destinées des hommes sont communes, les passions et les périls médiocres, le dénouement des actions heureux ; dans la tragédie, c'est tout le contraire. (...) Dans la comédie tout commence de façon agitée et s'apaise pour finir ; dans la tragédie les choses se passent en sens inverse.)

C'est donc par le latin que passe l'influence d'Aristote, déjà traduit en Italie, mais qui commencera à être connu en France à partir de 1560. Les humanistes vont donc définir la comédie à partir des critères de la *Poétique* d'Aristote, c'est-à-dire selon le principe de *mimesis* ; ainsi, tout comme la tragédie, elle devra être un reflet, « un miroir » des actions humaines. La différence entre tragédie et comédie tient alors à ce que la tragédie évoque des personnages illustres et des passions nobles alors que la comédie reflète le monde du quotidien et du peuple. Ce principe esthétique de « mimesis » c'est-à-dire de l'art comme imitation du

réel donne à la comédie une même grandeur que la tragédie. A cet égard on peut noter l'ouvrage de référence : *L'Art Poétique* de Jacques Peletier du Mans (1555) qui mentionne que pour redonner à la comédie « son état et dignité ancienne », il faut suivre le modèle de Térence, reflétant ainsi le goût de son époque car son discours peut être étudié dans les collèges où la description des vices et vertus dans ses œuvres confère à ses comédies une grande valeur morale. Les humanistes vont donc conférer à la comédie latine une valeur d'exemple à suivre par tous. Ils vont commencer à doter ce théâtre de règles telles que la division des comédies en cinq actes comme le montre le découpage des éditions des dramaturges latins. De plus, l'intrigue va évoquer de façon presque systématique les amours contrariées de deux jeunes gens puis la reconnaissance d'un d'entre eux et enfin une fin heureuse marquée par leur union. Les personnages qui viennent obstaculiser et relancer l'intrigue sont eux aussi conventionnels :

L'esclave malin qui favorise les amours de ses jeunes maîtres ; le *leno*, qui exerce sa triste activité de marchand d'esclaves et de filles qui se trouve à la fin vaincu et fustigé ; la courtisane rapace ; le vieillard amoureux ; le soldat fanfaron, le parasite flatteur et glouton. Acclimatés à la société du temps, ces personnages types se retrouvent dans la plupart des comédies du XVI^e siècle, transplantés dans une réalité qui n'est plus celle de l'Antiquité. Ils tendent de ce fait, à se nuancer, à se diversifier à s'enrichir en fonction même du but explicitement fixé à la comédie : être un « miroir » social. Sur le schéma de la comédie d'intrigue vient ainsi se greffer le dessein moral et didactique de la comédie de mœurs. (Michel Gilot, 1997)

Cette imitation des Anciens existe alors déjà chez les dramaturges italiens qui s'inspirent de la Néo, et nomment cette nouvelle comédie : la *commedia erudita* ou *commedia sostenuta* mais y apportent des innovations. Influence d'autant plus grande que la plupart de ces auteurs italiens sont d'une grande renommée (Machiavel, l'Arioste...). Aux sources latines ces auteurs italiens font des emprunts « romanesques » à d'autres sources, telles que les contes et en particulier au *Décameron* de Boccace. On peut donc observer un phénomène de contamination entre les différentes sources et emprunts, entre modèle latin et contes en vogue. Eux aussi adaptent les personnages à leur époque, selon l'explique Gilot (1997) :

L'esclave devient valet, le *leno* devient la maquerelle, le *miles gloriosus* endosse l'habit des capitans espagnols. De nouveaux personnages font leur apparition : le pédagogue ridicule (pedante, plus tard *dottore*), l'étudiant transi, le prêtre paillard, le moine sournois. La comédie latine, revue et corrigée par les Italiens de la Renaissance, se moule ainsi sur les réalités nouvelles et offre, sur un schéma antique, le reflet de la vie quotidienne du temps. La présence de tout un peuple de « médecins, professeurs, aubergistes, logeurs, brocanteurs juifs, sbires, paysans »- chacun parlant son propre dialecte ou sa propre langue- donne à cette comédie d'intrigue, qui fit revivre la vie quotidienne d'une ville de la Renaissance, un fond de vérité.

La représentation aussi met en jeu des innovations : le décor utilise la perspective pour donner une impression désormais plus réelle (par exemple, un carrefour) ; de plus se met en place le système de coulisses. Désormais, l'acteur peut « jouer » à ne pas être vu, à faire des apartés, à être complice, rendant le spectateur italien totalement maître de la situation dramatique. Cette illusion dramatique, si elle n'existe pas toujours en France, elle est cependant découverte par les voyageurs humanistes.

D'autre part, ces intellectuels vont essayer d'appliquer les principes de Du Bellay énoncés en 1549 dans sa *Défense Et Illustration De La Langue Française*, en affirmant l'identité nationale grâce à une littérature « digne ». Ils s'éloignent donc du vulgaire dans leurs comédies. Cependant on peut remarquer qu'il s'agit avant tout de comédies vouées à être lues et non représentées. De plus, selon Lebègue dans son *Tableau De La Comédie Française De La Renaissance* (1946 : 322) : « Les auteurs des comédies modernes sont les professeurs, les collégiens ou des amis de la maison. » C'est pourquoi les textes de ces œuvres nous sont peu parvenus. Vingt ans plus tard, c'est un autre type de comédie qui intéresse, davantage tournée sur le divertissement et reflétant le milieu dont elle est issue. Il ne s'agit plus exclusivement du modèle latin antique mais davantage de la nouvelle comédie italienne dont nous avons parlé précédemment qui a déjà adapté à son goût les sources antiques. Ces nouveaux auteurs s'appellent Larivey (parfaitement bilingue italien-français, il va introduire la comédie italienne), mais aussi François d'Amboise ou Gabriel Chappuis, nourris de culture italienne et chez qui on retrouve l'influence de la *comoedia erudita*. À ce sujet Canovas (1993) observe :

Comédie d'intrigue, elle reprend dans l'ensemble les schémas dramatiques de duperies et de travestissements de la comédie latine, mais en les agrémentant de rebondissements imprévus et de situations piquantes, qui empruntent leurs traits romanesques à la novella libertine de Bandello et de Boccace. D'où souvent la substitution d'une aventure galante osée à l'intrigue archétypale d'amours contrariées. On y retrouve aussi les personnages typiques de la comédie latine (comme le vieillard amoureux, le père autoritaire, le valet rusé, etc...) mais ils ont été modifiés et adaptés aux goûts de leur temps, comme par exemple le moine hypocrite. Ces personnages ont avant tout une valeur comique mais ne comportent pas de véritable profondeur psychologique.

Au niveau de la représentation dramaturgique, on peut observer une évolution par rapport à la farce médiévale. Notamment par l'utilisation de l'espace scénique qui jusqu'ici ne s'intéressait pas à la vraisemblance et qui désormais offre un décor unique, favorisant les « écoutes » et donc la complicité entre les personnages et le public, faisant évoluer le théâtre vers une nouvelle esthétique : « l'illusion dramatique ». Une vraie polémique se met en place, décrivant la grossièreté de la farce dans de nombreux Arts Poétiques. Puis les années suivantes, de nombreux manifestes vont défendre la comédie régulière, notamment Larivey dans le Prologue de *La veuve* :

(...) delecte(r) les yeux, les oreilles et l'entendement : les yeux par la variété des gestes et personnages y représentez (...) les oreilles, par les plaisans et sentencieux discours qui y sont meslez ; et l'entendement , par ce que la comédie estant le mirouer de nostre vie, les vieillards apprennent a se garder de ce qui paroist ridicule en un homme d'age, les jeunes a se gouverner en amour, les dames á conserver leur honesteté, et les peres et meres de famille a soigner aux affaires de leur mesnage . (Larivey, Prologue, La Veuve)

La comédie humaniste, héritière de la comédie latine, se veut avant tout didactique et morale en plus de divertissante

La commedia dell'arte

L'année 1571 voit arriver en France les Gelosi, troupe de théâtre itinérante appelée à venir en France afin d'amuser la cour du Roi. Pendant cinquante ans, plusieurs troupes italiennes vont diffuser à travers l'Europe leurs comédies et représentations comiques héritées de la comédie latine et dont la caractéristique principale est l'improvisation.

L'origine de la Commedia dell'arte reste floue. Ce dont on est sûr aujourd'hui c'est qu'elle est apparue au milieu du XVI^{ème} siècle, imposant pour la première fois un statut professionnel aux acteurs, ce qui impliquerait désormais un intérêt économique à l'activité théâtrale. Ces comédiens vont donc devoir satisfaire les demandes de leur public et par là même s'adapter à chaque représentation.

Afin de remédier à cet épineux problème, ils vont créer ce nouveau genre reposant sur la conception de canevas préétablis à partir desquels ils vont improviser selon les attentes du public. On peut donc observer deux dimensions qui vont coexister :

- Des passages « tout faits », stéréotypés, que le comédien connaît par cœur, inscrivant alors la pièce dans une tradition lettrée :

On distingue ainsi quatre types principaux de matériau comique : les tirades, longues tirades ou monologues de louanges, de reproche ou de plainte ; les dialoghi amorosi à la rhétorique travaillée ; les bravoures, rodomontades extravagantes des capitans ; et les lazzi et burle, bouffonneries verbales et gestuelles des serviteurs. (Canovas, 1993)

- Ces « morceaux » appris par cœur par les comédiens s'articulent autour d'intrigues plus structurées héritées de la comédie latine : on y retrouve donc infailliblement un décor de rue ou place, des maisons ou auberges, des histoires qui se construisent à partir de rapt, de travestissements, d'erreurs sur la personne, des reconnaissances, des déboires amoureux et sur l'éternel conflit entre générations (en général entre le père et le fils)

Les personnages ont peu de profondeur psychologique : ils portent des masques et des costumes qui identifient leur caractère et leur rôle de manière immuable. C'est pourquoi Gilot (1997) affirme qu' :

On va donc retrouver inmanquablement au cours de ces représentations « les innamorati »(deux couples ou plus), les vecchi (principalement Pantalone, vieillard ridicule par son avarice et sa passion sénile et le Dottore, pédant bavard et sot), les capitani fanfarons (Spavento, Fracassa, Cocodrillo, etc.), les nombreux *zanni*, dont le nombre même rend la classification difficile, les uns intelligents et rusés, les autres balourds et naïfs (Scapino, Scaramuccia, Brighella, ou Arlecchino), Pulcinella le Napolitain stupide, sans oublier la servetta, délurée ou vulgaire, et les autres rôles secondaires. On aura reconnu, mais comme codifiée la typologie mise en place par Plaute dans la comédie latine. Assurant la continuité de l'interprétation, chaque rôle est joué, souvent toute une vie, par le même acteur, à qui le nom du personnage sert de pseudonyme, ce qui accentue en quelque sorte l'identité de l'acteur et du rôle qui se caractérise par son automatisme.

DEUXIÈME PARTIE

Le XVII ÈME SIÈCLE

La comédie est pratiquement inexistante durant les trente premières années. Cependant, la farce ne disparaît pas au XVI ème siècle. La farce continue d'être représentée et fait rire le peuple tant à Paris qu'en province et commence à plaire à la cour et même à certains intellectuels. On remarque même un véritable engouement pour la farce qui peut s'expliquer, selon Raymond Lebègue, par l'arrivée dans le domaine dramatique de la commedia dell'arte :

(son succès) immédiat révéla aux français un rythme rapide et un comique de gestes et de mots qui n'était pas raffiné, mais qui déchaînait les rires (de sorte qu'une)large partie du public français goûta à nouveau dans notre vieux répertoire de farces et de monologues joyeux ce comique dru et populaire, d'autant plus accessible que ces pièces étaient en français. (1972 :134)

La pastorale

A la fin du XVI ème, un nouveau genre comique apparaît en Italie: la pastorale. Deux pièces vont s'imposer : l'*Aminta* du Tasse (1573) et le *Pastor Fido* de Guarini (1590). Dans un contexte pastoral stéréotypé, deux jeunes gens mettent

en scène leurs premiers émois. Si l'intrigue relève souvent du tragique, elle est ponctuée de scènes de fantaisie comique. Ce mélange des genres est défendu par Guarini dans son précis publié en 1601 et intitulé le *Compendio della poesia tragicomica*.

Ce goût pour la pastorale qui va se développer dans toute l'Europe va se traduire en France surtout dans le domaine du roman avec notamment *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé. Le principal auteur dramatique français de pastorale est Alexandre Hardy publiant notamment : *Alphée, Alcée, Corine, Le Triomphe d'amour et L'Amour victorieux et vengé*, mais aussi Racan avec les *Bergeries*.

A ce propos, J. Scherer dans son *Théâtre du XVII^{ème} siècle* (1975, 1986, 1992) déclare :

La pastorale a connu au XVI^{ème} siècle un succès européen, relayé au début du XVII^{ème} siècle par le prestige et l'influence du grand roman d'Urfé, *L'Astrée*. Sentimentale et romanesque, bucolique et conventionnelle, lyrique et bienveillante, elle a été la forme de littérature d'évasion qui convenait à une époque troublée. Ses bergers enrubannés ont sans doute eu une fonction sociale, celle de permettre, par les aimables et artificielles intrigues où ils évoluent, la récupération imaginaire de la classe paysanne par la noblesse. L'établissement d'un pouvoir central fort rend ces fictions inutiles. Au reste, la pastorale est devenue un ton plutôt qu'un genre et se distingue parfois mal, comme le montre la *Sylvie* de Mairet, de la tragi-comédie ou de la comédie dont elle emprunte les formes. Vers 1640, elle cessera d'être nécessaire et déclinera rapidement.

La pastorale va donc reprendre pendant les premières années du siècle des éléments de l'univers comique mais en les inscrivant dans une tradition de finesse, plus proche du sourire que du gros rire. Et c'est dans ce contexte que va réellement naître et se construire la comédie. D'autre part, hormis sa caractéristique à improviser à partir de canevas préexistants - lui permettant de s'adapter à son public -, l'utilisation de masques et l'impression de comique souvent gratuit, la *commedia dell'Arte*, devenue comédie italienne au XVII^{ème} siècle, se rapproche de plus en plus de la farce française. Tout d'abord, par la langue qui est passée de l'italien au français, l'intrigue qui perd de l'importance au profit du comique gratuit, « d'ornement » : mimiques, bouffonneries, jeux de scènes comiques indépendants de l'intrigue, psychologie des personnages simplifiée à l'extrême. La farce est représentée à la fin du spectacle, après la pièce dite « sérieuse » ou la comédie. On y retrouve des personnages comme Turlupin (valet malin et fourbe que l'on retrouvera chez Scapin de Molière), mais aussi Gros-Guillaume (au visage enfariné) et Dame Perrine, sujets aux scènes de ménage ; mais aussi Tabarin auteur et acteur de parades et farces et encouragé par Catherine de Médicis.

De son côté la farce française, qui se caractérise par la satire sociale, connaît un nouvel essor et ce malgré de nombreuses tentatives de censure. Les premières pièces de Molière sont également des farces s'inspirant de cette double tradition : la française et l'italienne. On peut retrouver de nombreuses farces chez Molière

dans des pièces en un acte mais aussi dans ses grandes comédies en trois ou cinq actes, qui reprennent dans leur structure et leur sujet des caractéristiques de la farce. On remarque le thème commun de la peur du cocufiage (*L'École des Femmes*), la mise en scène d'un bon tour (*Les Précieuses ridicules*). Selon Canovas (1993), ce qui caractérise la farce au XVII^e ème , « de par le petit nombre de textes de la période qui ont survécu », c'est que :

La farce continue d'être un théâtre d'acteurs, marqué par le schématisme des types et des situations, et dominé par le rire. Un mécanisme assez élémentaire de redoublement, de parallélisme ou de renversement régit le développement d'une situation de départ fort simple : il s'agit toujours de la mise en œuvre d'une tromperie mue par la force du désir amoureux, mais élaborée à partir de la structure de base des rapports maître/serviteur et associée de plus en plus désormais à l'intrigue italienne des amours contrariées. (...) Cette fantaisie, cette invraisemblance à l'italienne sont venues se greffer sur le vieux substrat populaire français de tableau de la vie quotidienne des petites gens , qu'elles font un peu oublier.(...) Mais dans la seconde moitié du XVII^e siècle, un effort sensible de réalisme de la part des auteurs mène à l'introduction de traits de mœurs pris à la vie et à la société contemporaines, qui enrichissent les situations et les localisent dans le temps et l'espace. En même temps, les milieux décrits changent et le petit peuple cède la place à la bourgeoisie, voire à la petite noblesse. (...) La psychologie des personnages s'approfondit, même si elle reste encore caricaturale. Par ailleurs l'intrigue s'étoffe et se complique. Mieux construite, comme mieux écrite, la farce s'allonge pour couvrir tout un acte.

D'autre part, on observe une évolution des types et les personnages principalement issus de la *commedia dell'arte* qui remplacent les types de la farce tels que Le Mari ou La Femme. Vont apparaître alors dans les farces « les vieillards amoureux, pères ou maris, les docteurs pédants, les capitaines fanfarons, les valets balourds, héritiers en partie du « badin » de l'ancienne farce, ou les coquins rusés. (...) Certains sont masqués, d'autres grimés et barbouillés de farine. Malgré ces changements c'est toujours de l'Homme dont on parle, avec sa médiocrité et sa bêtise qu'on ridiculise à tout vent. L'essentiel est d'en rire et tout est bon pour y parvenir : coups de bâtons, gags, grossièretés, vulgarités, mimiques... Mais l'intrigue s'étant étoffée, la farce devient petite comédie annonçant la grande comédie de mœurs du siècle suivant.

La comédie régulière

A partir de 1630, on assiste à un changement radical dans le domaine théâtral, rompant irrémédiablement avec les traditions du Moyen Âge. On assiste à son entrée dans le classicisme. Plusieurs facteurs sont à l'origine de cette

révolution, comme l'apparition de deux troupes concurrentes. En effet jusqu'ici, seuls les comédiens du Roi (troupe royale officielle) avaient le droit de représenter des pièces à Paris, en particulier à l'Hôtel de Bourgogne. Les autres troupes devaient payer une redevance pour pouvoir y jouer. Il est évident que ces conditions ne stimulaient pas le renouvellement et la créativité.

Mais en 1634 une troupe va s'installer au jeu de paume du Marais : elle compte parmi ses comédiens Mondory qui deviendra l'acteur le plus en vogue, et proposera des pièces modernes, donnant notamment un rôle important aux comédiennes. La concurrence entre les deux troupes permettra une véritable émulation entre les deux théâtres, tant au niveau du répertoire que de la représentation dramaturgique et de l'architecture des théâtres qui va permettre l'accès à un nouveau public mais aussi des mises en scènes plus élaborées. Ces nouvelles conditions théâtrales ont été favorisées par l'arrivée de Richelieu au pouvoir et pour qui le théâtre est une véritable passion et exerce une forme de « mécénat officiel et de soutien aux auteurs » selon Conesa (1995 : 69) .

Le théâtre a également pour lui une fonction politique puisque les Arts et le rayonnement intellectuel du pays lui assurent sa grandeur et lui permettent de rivaliser avec les autres grandes civilisations (l'Antiquité, la Renaissance). Il va concrétiser cette volonté par des actions concrètes telles que la création de l'Académie Française (1634) mais aussi des aides financières aux troupes parisiennes, une revalorisation du statut de comédien : « la comédie n'a été à l'honneur que depuis que le cardinal de Richelieu en a pris soin, relève Tallemant des Réaux (Conesa, 1995 : 70).

Le théâtre devient alors à la mode et devient pour l'aristocratie un rite social. Les nobles se font protecteurs de troupes et d'auteurs. Cette société mondaine, façonnée par les salons où la civilité rompt définitivement avec la rudesse de la société féodale. De nouveaux modèles comiques naissent, se détachant de la farce. Le théâtre et ses auteurs sont reconnus et admirés. On assiste alors, à partir des années 1630, à un double phénomène : une recrudescence de pièces nouvelles et une grande réflexion théorique, dotant le théâtre de règles qui lui sont propres et donnant par là même la naissance du théâtre classique. En effet, la scène théâtrale connaît un joyeux méli-mélo de grosses fantaisies farcesques, d'improvisations inspirées de la *commedia dell'arte*, d'invéraisemblances des pastorales et de tragi-comédies. L'imposition de nouvelles règles, qui à premier abord peut être perçue comme une contrainte, comme nous le montre la *Querelle du Cid*, va au contraire permettre d'apporter les outils nécessaires pour construire une œuvre proche de la perfection. On observe tout d'abord la volonté d'établir des « limites spatiales, temporelles et dramatiques à des spectacles qui en sont jusque là dépourvus » (Conesa, 1995). La règle des trois unités va naître de ce désir et de cette approche très « concrète » de la dramaturgie. Les intrigues sinieuses et compliquées vont faire place à des histoires où la clarté est de rigueur et permet au spectateur d'en saisir l'enjeu. De plus l'« illusion théâtrale » a besoin d'une adhésion entre lieu et temps et espace et durée. La vraisemblance va se mettre en place, laissant de côté l'« extraordinaire » et la grossièreté du début du siècle. Le public, tout comme les auteurs, devient exigeant et cherche à

parfaire l'art théâtral. Cette recherche théorique se reflète dans grands nombres d'arts poétiques et préfaces d'auteurs telles que la préface de *La Silvanire* de Mairet (1630-1631), les préfaces de Corneille mais aussi des érudits, des lettrés et des doctes (« ils représentent la légitimité de la science ; arbitres de la vie littéraire, ils en élaborent les fondements théoriques. En ce qui concerne le théâtre, les plus influents sont Jean Chapelain, auteur notamment d'une *Lettre Sur La Règle Des Vingt-Quatre Heures*, l'auteur anonyme du *Traité de la disposition du poème dramatique* en 1637 ; Jules de la Mésnardière, auteur de la *Poétique* (1639) ; et l'abbé d'Aubignac, auteur de *La pratique du théâtre*, écrite vers 1640 et publiée en 1657.) Toutes ces recherches sont au cœur de débats passionnés devenant parfois une affaire d'Etat puisque Richelieu aura recours à l'académie pour trancher l'épineuse querelle du Cid. Petit à petit des solutions, puis des règles dramaturgiques s'installent et vont être codifiées. Selon Gilot (1997) :

Aristote et Horace deviennent des références obligées (...) les formules aristotéliennes fournissent davantage un cadre à la réflexion qu'une loi intangible appliquée à la lettre. La discussion qui entoure les règles donne naissance à des formules adaptées aux conditions présentes du théâtre. C'est particulièrement vrai pour la comédie. Aristote on le sait, n'en dit que peu de choses. D'où une double conséquence : d'une part, puisque la réflexion théorique sur le poème dramatique en général, la comédie se voit appliquer les règles concernant le théâtre dans son ensemble, sans distinction particulière de genres ; d'autre part la comédie apparaissant comme beaucoup plus floue que les deux grands genres, eux bien définis, que sont la tragédie et l'épopée, on va s'efforcer de dégager des caractères qui puissent la distinguer et définir sa spécificité.

Définition de la comédie

Le caractère le plus surprenant de la comédie est que son but n'est pas de faire rire : le rire est une composante mais il n'en constitue point l'essentiel. La comédie est considérée comme une pièce moyenne, se situant plus bas que la tragédie et plus haut que la farce. Selon Corneille dans la dédicace de *Dom Sanche*, la comédie se caractérise par ses personnages de condition basse ou moyenne, se déroulant dans un cadre de la vie quotidienne, avec des actions ou péripéties qui ne doivent pas être trop graves (comme la mort par exemple) et la fin doit être obligatoirement heureuse. Très souvent le sujet en est un mariage empêché pour diverses raisons (père autoritaire, manœuvres d'un jaloux...). Si le rire n'est pas le premier critère définissant une comédie, il en demeure cependant un critère important. En effet le but premier de la comédie classique est de représenter une œuvre d'art, un « tout » construit, c'est-à-dire avant tout une comédie d'intrigue. Mais elle est aussi un lieu de divertissement, dont la théorie ne permet d'atteindre le degré de perfection exigé et par conséquent, elle est souvent dédaignée par les classiques dont la conception de l'esthétique théâtrale est

l'illusion théâtrale : dont vont partir toutes les nouvelles règles afin de répondre à un double objectif : l'art doit être invisible pour ne pas nuire au monde « réel » représenté, mais il doit être présent pour que l'œuvre soit compréhensible pour le spectateur. Les règles qui en découlent sont d'abord « pragmatiques ». En effet, le plus important est de plaire ; or pour l'homme de cette époque, un langage et des mœurs décentes sont une priorité et constituent donc un des principes essentiels des bienséances. De plus le public lettré aime la clarté et la rigueur et par là même bannit l'imprécis : il veut avant tout comprendre. C'est pourquoi on reprend les théories d'Aristote « sur l'enchaînement des parties » et on se soucie pour l'« unité » du tout. Le sens de l'unité de l'ensemble aidera donc le public ordinaire, car son attention, guidée constamment, ne se lassera pas, et le public exigeant, parce qu'il retrouvera dans cette ordonnance claire la satisfaction d'un plaisir intellectuel profond. Marie Claude Canovas (1993 : 57) nous explique la nature de ces nouvelles règles qui vont désormais régir le théâtre français.

Elles peuvent se ramener essentiellement à trois : la vraisemblance, les unités qui en découlent, et les bienséances.(...)Exigence intellectuelle proscrivant l'arbitraire et l'absurde, la vraisemblance sur trois objets : la fable, ou conduite de l'action, les mœurs des personnages engagés dans l'action- et par là elle rentre dans la théorie des bienséances-, et la représentation de cette action- elle est alors une des bases de la règle des unités. Aristote avait défini le vraisemblable par rapport à deux autres notions, celle du « possible » et celle du « réel » (*Poétique*, 1451b), le premier pouvant être défini comme « ce qu'on croit pouvoir se passer », le second comme « ce qui peut se passer » et le troisième comme « ce qui s'est réellement passé » (R. Bray, *La Formation de la doctrine classique*, Nizet, Paris, 1974, p.193). Il est clair dès lors que le vraisemblable trouve ses limites dans les structures mentales du public. Rapin le définit ainsi dans ses « Réflexions sur la poétique de ce temps » (1674) comme tout ce qui est conforme à l'opinion du public. Les sujets de la comédie étant par définition inventés, le problème du vrai, dont les rapports avec le vraisemblable sont au centre de bien des controverses sur la tragédie au XVII^e siècle, ne se pose pas au poète comique. Celui-ci doit en effet se contenter toujours selon Aristote, du possible ou plutôt du vraisemblable (*Poétique*, 1451b), que le philosophe finit par distinguer comme étant une forme supérieure du possible. C'est dans la fonction moralisante de l'art dramatique que le vraisemblable trouve en fait son fondement. Comme l'écrit Chapelain dans sa préface à l'*Adone* de Marino (1620), le vraisemblable et non le vrai, « sert d'instrument au poète pour acheminer l'homme à la vertu ». Pour instruire le spectateur, il convient en effet de lui présenter une image à laquelle il puisse ajouter foi, car là où manque cette créance, manque l'émotion nécessaire à la « purgation des passions » et à l'« amendement des mœurs ». Mais pour être crue, cette image qu'on lui propose doit dépasser l'anecdotique et le passager, qui peuvent être difficilement reconnaissables, pour atteindre au « permanent » et au « général ». Par cette « réduction à l'universel » à

laquelle aboutit le respect de la vraisemblance, l'imitation de la nature que vise l'art dramatique est celle d'un éternel humain. Ainsi s'explique la volonté de Molière de « représenter en général tous les défauts des hommes » (*L'Impromptu de Versailles*, 1663, sc.4) c'est-à-dire d'atteindre en quelque sorte à l'humanité essentielle de l'homme par-delà les accidents du temps et des conditions. Le réalisme et le naturalisme classiques aboutissent en fait à un idéalisme (R. Bray, page 214).

La comédie à la française : Corneille

La grande nouveauté de Corneille est qu'il se distingue des conventions jusque-là établies dans le domaine de la comédie. Tout d'abord, il s'éloigne des Italiens en utilisant sa méthode « personnelle » qu'il explique dans *l'Examen* en 1660 :

Cette pièce fut mon coup d'essai, et elle n'a garde d'être dans les règles, puisque je ne savais pas alors qu'il y en eût. Je n'avais pour guide qu'un peu de sens commun. (...) Le succès en fut surprenant. Il établit une nouvelle troupe de comédiens à Paris, malgré le mérite de celle qui était en possession de s'y voir l'unique ; il égala tout ce qui s'était fait de plus beau jusqu'alors, et me fit connaître à la Cour. Ce sens commun, qui était toute ma règle, m'avait fait trouver l'unité d'action pour brouiller quatre amants par une seule intrigue, et m'avait donné assez d'aversion de cet horrible dérèglement qui mettait Paris, Rome et Constantinople sur le même théâtre, pour réduire le mien dans une seule ville. La nouveauté de ce genre de comédie, dont il n'y a point d'exemple en aucune langue, et le style naïf, qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens, furent sans doute cause de ce bonheur surprenant, qui fit alors tant de bruit. On n'avait jamais vu jusque-là que la comédie fit rire sans personnages ridicules, tels que les valets bouffons, les parasites, les capitans, les docteurs, etc... Celle-ci faisait son effet par l'humeur enjouée de gens d'une condition au-dessus de ceux qu'on voit dans les comédies de Plaute et de Térence, qui n'étaient que des marchands. (Corneille, 1980 : 7)

On voit bien que Corneille utilise la raison et le bon sens comme guide, et fait nouveau, prend ses personnages dans son environnement contemporain : bourgeois et aristocrate. Il veut rompre avec la tradition de la comédie humaniste et la commedia dell'arte. Les intrigues des personnages tournent autour de l'amour et ses jeux, ce qui correspond certainement à la réalité, aux préoccupations du tout jeune Corneille mais aussi à celles de son public qui appartient au même milieu que lui. « Corneille donne ainsi à la comédie droit de cité dans la bonne société, un peu comme Honoré d'Urfé l'avait fait pour le roman *l'Astrée* » (Conesa, 1995 : 82). Et si Corneille est en rupture avec les vieux schémas de la commedia dell'arte et la comédie latine et humaniste, il reprend en héritage les

personnages et intrigues des pastorales (telles que l'*Astrée* précédemment mentionnée). C'est pourquoi Gilot (1997) explique :

Toutes ces comédies présentent plus ou moins le même schéma : un groupe de jeunes gens, en général au nombre de cinq, éprouvent tous les émois affectifs nés des rencontres, désirs, espoirs, jalousies, infidélités, ruptures, réconciliations. Comme dans un chassé-croisé, les partenaires permutent au fil des circonstances jusqu'à ce que les couples se fixent et que celui qui est en trop soit exclu.(...) Une certaine cruauté règne dans les jeux sentimentaux, où tout l'être s'engage. L'honneur, qui réclame le respect de la parole donnée, se trouve parfois mis à mal par la force de la passion, annonçant par là ses héros de tragédie.

La comédie à l'italienne : Rotrou

Rotrou fait partie des grands dramaturges du XVII^e siècle et fut le poète officiel des comédiens de l'hôtel de Bourgogne tout en exerçant sa charge d'avocat au parlement de Paris. Ses comédies reprennent essentiellement la veine italienne, qu'il retravaille selon son propre goût pour le romanesque. La comédie à l'italienne, héritée de la comédie latine, qui sera ensuite transmise et codifiée par la *commedia dell'arte*, repose essentiellement sur l'intrigue. Rotrou va donc chercher des modèles de l'antiquité latine, comme on peut le voir dans les « re-présentations » de comédies de Plaute telles que *Les Ménechmes* (1636), ou *Les Sosies* (qui reprend *Amphitryon*) en 1637 ou encore *Les Captifs* (1638). Mais Plaute ne réexploite pas les comédies latines comme l'avaient fait les humanistes en les adaptant au goût français mais en développant les potentiels comiques des intrigues, en jouant notamment sur les situations imprévues et extraordinaires. L'enjeu est d'offrir au public un véritable spectacle, l'inscrivant dans l'esthétique dramatique de l'effet, véritable engouement depuis la pastorale et la tragi-comédie. C'est pourquoi ses comédies font des emprunts à ces deux genres : on y voit des histoires sentimentales compliquées dans un cadre champêtre rappelant la pastorale comme dans *Diane*, *Célimène*, *Filandre* ou *Florimonde*. Mais aussi ses comédies telles que *Clorinde* ou *La Belle Alphrède* se rapprochent de la tragi-comédie de part des histoires tirées par les cheveux, mettant en situation délicate la fameuse règle des 3 unités. On retrouve donc les schémas traditionnels de la *commedia* de la Renaissance, qui avaient déjà repris les modèles antiques. On peut donc apprécier d'après Gilot (1997) :

Le soldat fanfaron, parasite glouton, pédant, jeunes amoureux étourdis, valet d'intrigue pris dans des péripéties embrouillés et romanesques. En 1642, *Clarice*, qu'il tire d'une comédie de Sforza d'Oddi, *l'Erotofilomachia*, montre un héros racheté aux pirates qui l'ont enlevé, puis devenu serviteur de sa maîtresse qui ne le reconnaît pas et qu'il protège d'autres

prétendants encombrants, le capitaine Rhinocéronte et le pédant Hippocrasse, avant de pouvoir se faire reconnaître et d'obtenir la main de la belle au dénouement.

Ce goût pour la comédie antique se maintiendra jusqu'à la moitié du siècle et la tradition italienne sera représentée sur la scène française, et sera renforcé par Mazarin, qui dans les années 1640-1650 fera venir en France « des comédiens, chanteurs, danseurs, décorateurs, machinistes italiens » (Conesa, 1995 : 106). La transition avec Molière est toute assurée.

La comédie à l'espagnole : Scarron

Une autre tradition va influencer le XVII^{ème} siècle : la comédie à l'espagnole ou *comedia*. Deux éléments vont définir la *comedia* : le romanesque, mais non dans la tradition des intrigues compliquées et touffues mais plutôt s'approchant de la tragi-comédie. Au lieu des enlèvements, travestissements et reconnaissances à l'italienne, selon Gilot (1997) ce qui caractérise la *comedia* serait plutôt :

Des entreprises audacieuses de galants irascibles, toujours prêts à en découdre pour l'honneur, à grimper nuitamment par une échelle de corde, sur le balcon de leur belle, à braver les obstacles, à défier un rival en duel, à entreprendre quelque manœuvre risquée pour prouver la force de leur sentiment. Les dangers qui menacent donnent aux péripéties une tonalité souvent sombre, et il n'est pas rare que le sang coule. La passion nourrit l'action de ce qui, à quelques variations d'éclairage près, pourrait facilement conduire au drame.

Mais la seconde caractéristique de ce type de comédie est le comique qui vient interrompre une scène qui pourrait tomber dans le tragique ou le pathétique. Autre élément typique de ce théâtre est le valet mais ce dernier n'a rien à voir avec le valet de la *commedia dell'arte*, le « zanni », malin, fourbe qui mène l'intrigue. Au contraire chez les espagnols, le valet est le « gracioso », peureux, orgueilleux, affamé, c'est un personnage médiocre dont la médiocrité porte toute la dimension comique de la pièce. C'est le personnage grotesque qui permet de faire ressortir le monde romantique des maîtres. Cette comédie à l'espagnole sera introduite en France par Le Métel d'Ouville, qui vécut de nombreuses années en Espagne, lui permettant de dominer la langue et de connaître la littérature espagnole. Il va adapter ces œuvres à la scène française et ses règles.

Scarron

Paul Scarron est né à Paris en 1610 et va connaître la douleur de la maladie qui va transformer un beau jeune homme intelligent et passionné en un paralysé

par des rhumatismes extrêmement douloureux. Il va toucher à tous les genres et bien sûr au théâtre et va devenir le maître de la comédie à l'espagnole traversée par deux courants : « le romanesque et le burlesque » (Conesa, 1995), tout comme son œuvre majeure le *Roman comique*.

Dans le romanesque de ses pièces (*Jodelet ou le maître valet*, *Les Trois Dorotheés*, ou *Jodelet duelliste*, *L'Héritier ridicule*, *Le Gardien de soi-même* et *Le Marquis ridicule*) se mêle en permanence un ton burlesque :

reposant sur un décalage entre grandeur et petitesse, sérieux et comique, trouve son expression dans un style où l'écrivain est passé maître, et qui a pour caractère premier précisément de réduire toute grandeur et de dégonfler tout sérieux (...) La grossièreté (du valet travesti en gentilhomme), ses efforts pour singer la société à laquelle il est censé appartenir, son bavardage intarissable, sa couardise, sa goinfrerie, ses manières peu raffinées sont autant d'éléments proprement burlesques, qui introduisent dans le romanesque de l'intrigue un élément perturbateur et qui créent les conditions d'un jeu parodique. L'univers théâtral de Scarron est donc un univers à double tonalité, où le romanesque et la bouffonnerie sont liés, mais selon des proportions qui varient d'une pièce à l'autre.(...) Cette promotion du héros burlesque, dans un contrepoint qui relativise ainsi le fonds romanesque de la comédie, renvoie plus largement à ce dialogue entre le comique et le sérieux, la réalité et le roman, qui structure l'univers littéraire de Scarron. Celui-ci pense qu'il n'y a pas d'antinomie entre le comique et l'héroïque, mais bien complémentarité, et qu'ils sont les deux faces d'une même réalité. (Conesa, 1995 :105)

Molière

La comédie classique est fixée par des règles bien avant Molière ; cependant malgré ses brillants prédécesseurs (Rotrou, Corneille...) elle continue à être méprisée. En effet, elle comporte deux éléments considérés condamnables : tout d'abord, ses sujets sont communs, ses personnages et sentiments médiocres ; mais surtout son élément central est le rire. Or ce dernier est condamné par l'Église (car Jésus n'aurait jamais ri et que donc le rire serait d'essence diabolique...). Enfin, voyons un peu le parcours de cet homme de génie. Il naît à Paris en 1622 dans une famille de bourgeois, tapissiers du Roi. Pourtant son amour pour le théâtre et pour la belle comédienne Madeleine va l'amener à rompre avec sa famille et ses traditions et le pousser sur les routes de province, dans la troupe qu'il forme avec la famille Béjart. Ils fonderont ensemble l'Illustre Théâtre : ce sera un échec. Molière n'oubliera donc jamais que le théâtre a une dimension artistique mais aussi économique. Les tournées en province elles aussi participeront à sa formation d'homme de théâtre puisqu'il y sera à la fois comédien, directeur, metteur en scène, auteur. Et d'ailleurs la spécificité de son écriture théâtrale vient de là puisqu'il commencera à écrire en complétant des tragédies ou tragi-comédies par

un canevas farcesque. De plus d'un point de vue pragmatique, il apprendra à organiser des tournées, à obtenir des autorisations administratives et religieuses, à engager des comédiens et à obtenir des protecteurs. En 1658, c'est le grand retour à Paris et le début de quinze années de création littéraire qui vont transformer la comédie. Sa première caractéristique est le maintien de la farce dans ses œuvres mais qu'il va enrichir car en tant que dramaturge, et de par de toutes ses années d'expériences dans ses tournées en province, il connaît les effets comiques de ce genre. La nouveauté de Molière et d'utiliser tout l'héritage comique et théâtral dont il dispose : aussi bien la farce que la *commedia dell'arte*, mais aussi en explorant les hommes et la comédie humaine, réunissant un rire bouffon et des sujets graves. C'est aussi ce qu'on lui reprochera et notamment Boileau qui reprochera à Molière d'avoir « à Térence allié Tabarin » (*Art Poétique* chant III, vv. 395-398, in *Œuvres complètes*, 1966 : 178) tout en la plongeant dans la vie des hommes de son temps. Et c'est donc avec lui que va naître la Grande Comédie, la comédie classique.

Face aux critiques, Molière développe, voire approfondit sa technique. Il va s'attaquer à un sujet tabou, la religion et va jouer sur l'ambiguïté : il s'agit bien d'un faux dévot, d'un hypocrite (*Tartuffe*), mais si le propre de l'hypocrite est de cacher son jeu, beaucoup de dévots se sentent visés... Le génie de Molière est de laisser planer le doute, laissant chacun à sa propre interprétation... Dans cette satire sociale, morale, la comédie tire au drame. On voit donc coexister deux interprétations possibles aboutissant à une complexité qui sera désormais une des caractéristiques de la comédie. Même l'intrigue est beaucoup plus touffue et se complexifie et n'est plus limitée à un personnage « moteur » ; maintenant elle se situe au niveau d'un groupe (une famille bourgeoise) dans lequel se tissent des liens autant familiaux qu'amoureux, sociaux ou spirituels. C'est pourquoi les interprétations scéniques sont dorénavant nombreuses.

Le rire est présent dans *Le Tartuffe*, mais Molière lui donne une valeur morale, dans la mesure où il touche tout autant Orgon, le bourgeois ridicule et grugé, que le jeu subtil et les manières brutales de l'hypocrite.(...) Avec une telle comédie traduisant dans ses ambiguïtés mêmes la densité de la vie, on est loin de la simplicité univoque des farces ou des comédies d'intrigue centrées sur des personnages types, facilement identifiables. (Conesa, 1995 : 162)

Cette complexité nouvelle de la comédie se trouve parfaitement achevée dans *Misanthrope*, où se développe un comique de mœurs mais aussi de caractère à travers Alceste. Mais ce dernier est pourvu d'une épaisseur humaine, d'une vérité nuancée qui provoque un rire différent à celui auquel le public était habitué. On en vient même à se demander si Alceste est un héros comique ou tragique. Il s'agit bien ici de l'homme et de la femme mais aussi de ses rapports avec la société et du sens qu'il peut donner à sa vie. Malgré la dimension tragique de ce questionnement, Molière se rattrape grâce à une distance satirique et retourne la situation sans jamais être tombé dans le drame ou la tragédie.

La comédie à grand spectacle

Molière va rapidement connaître les faveurs du roi Louis XIV : le jeune monarque voulant imposer sa grandeur et Molière un soutien pour voir triompher ses ambitions d'homme de théâtre. Cette rencontre va se consolider lors d'une fête par le jeune roi et où Molière va créer un nouveau type de spectacle qui va enchanter Louis XIV. Cette comédie qui s'intitule *Les Fâcheux* mélange la musique et la danse telle une « comédie musicale », mais que l'on nommera une comédie –ballet et qui comblera de joie le monarque amoureux de la danse. Deux types de comédies surgiront de ces nouvelles créations, propres à la cour et à son public : tout d'abord farcesque, léger, de purs divertissements tels que le *Mariage Forcé* ou bien des comédies romanesques, d'amours princiers comme la *Princesse Elide*. La mise en scène est alors entièrement liée au décor c'est-à-dire ici les jardins et les fontaines magnifiques de Versailles. Le succès de ces pièces–ballet permet le développement de la comédie comme l'ont importée au milieu de ce siècle les Italiens. Tout comme l'opéra, genre nouveau-né en Italie au début du siècle, le théâtre représente désormais des pièces machines où des spectacles extraordinaires peuvent ainsi être donnés : personnages qui s'envolent dans les airs ou qui sortent de l'enfer...

Mais ce qui va assurer la pérennité de Molière et sa renommée est sa création de la grande comédie qui va rivaliser avec la tragédie. En effet, il va « élargir le champ de la comédie à toutes les grandes questions qui agitent la vie des hommes. Cette conception, à la fois exigeante et ambitieuse, et nourrie tout à la fois de son expérience de comédien et d'auteur transforme radicalement à quoi la scène française avait au long du siècle cantonné le genre. Avec « *L'école Des Femmes* » naît la « grande comédie », qui en cinq actes et la plupart du temps en vers, peut former la matière d'un spectacle, rivaliser avec la tragédie, peindre avec une vérité plus directement prise avec la réalité sociale et morale, la nature humaine, et toucher, notamment par le rire, le grand public des « honnêtes gens ». Cette conception, qui donne à la comédie classique sa forme la plus achevée, Molière la développe face à des attaques qui s'élèvent contre lui, dans *La Critique de l'Ecole des Femmes* et *l'Impromptu de Versailles*. Mais surtout il s'efforce de le mettre en pratique. Dans les pièces qu'il entreprend alors, tout en préservant le lien originel avec la tradition comique – celle de la farce, de la commedia dell'arte, de la comédie d'intrigue-, il explore systématiquement en regardant vivre les hommes de son siècle, tous les aspects de la comédie humaine. (...) Avec lui, la comédie devient véritablement classique, c'est à dire à la fois universelle et intemporelle. (Gilot, 1997)

Comédie et intertextualité

Rappelons tout d'abord sommairement ce que signifie intertextualité. Patrick Raynaud (1993), dans son repère de lecture nous explique :

On appelle intertextualité le dialogue que le lecteur perçoit entre les œuvres parfois distantes de plusieurs siècles. Sous le texte affleurent d'autres textes, qui peuvent être du même auteur ou d'un autre. Une activité de lecture, parmi les plus passionnantes et enrichissantes qui soient, consiste à comparer un texte avec ses intertextes. De cette façon on peut approcher le travail de l'écrivain et comprendre l'originalité de sa démarche.

Notre pièce est donc prise dans un réseau d'intertextes pour au moins deux raisons :

Tout texte littéraire entretient un dialogue avec des textes antérieurs ; le principe même de la *commedia dell'arte* consiste à improviser à partir du répertoire théâtral. Le travail de lecture va donc consister à retrouver des morceaux de textes empruntés ou déformés selon l'utilité de l'usage et de son contexte.

Ce travail de recherche sur le panorama historique de l'esthétique de la comédie, de ses débuts antiques jusqu'au XVII^e siècle a aussi pour but de permettre aux lecteurs de se sensibiliser au travail de réécriture opéré par nos auteurs classiques. Car si aujourd'hui une source qui n'est pas clairement indiquée est sanctionnée de plagiat, les emprunts et les réécritures étaient chose naturelle voire un hommage rendu aux autres auteurs à ces époques.

Pour bien lire et analyser une œuvre de cette époque, il est donc primordial de connaître les œuvres passées et contemporaines à l'auteur afin de saisir l'enjeu des emprunts et adaptations. Voyons à titre d'exemple *Les Fourberies De Scapin*. Tout d'abord comme nous l'indique Patrick Aynaud (1993),

la filiation la plus évidente se retrouve dans la comédie italienne : *l'Inavvertio de Beltrame*. C'est là en effet qu'apparaît le Scappino, père de notre Scapin. (...) Mais Molière lui va recentrer sa pièce sur Scapin et va le transformer en habile manipulateur. (...) loin de recopier ce qui existait déjà, il a transformé le texte et les situations. Le valet devient le rôle titre, le héros de l'histoire, dans une composition à la mesure des compétences du comédien Molière, le grand manipulateur.

On retrouve également une autre source : le texte du *Phormion* de Térence (II^e siècle av. J.C.). La scène est à Athènes. Selon Patrick Aynaud (1993), il s'agirait pour Térence de « reconnaître sa dette envers Apollodore de Carystos, poète grec du III^e siècle avant J.C., dont il imite une pièce aujourd'hui perdue, *Epidicazomenos*. On peut donc imaginer que Molière a choisi de situer la scène de sa pièce à Naples par souci de rendre hommage à la comédie italienne, et de se placer sous l'égide de ce type de théâtre de comédiens. Le parallèle, en tout cas est tentant et expliquerait le manque de détails réalistes pour accréditer ce lieu.

D'autre part le personnage Phormion, qui correspond au rôle de Scapin, n'est pas cependant un valet comme chez Molière. Il est citoyen athénien et jouit donc d'une certaine liberté, ce qui expliquerait l'indépendance étonnante du héros moliéresque. Une autre similitude est la construction en parallèle des projets de mariage, et le valet peureux et faible Geta que l'on retrouve dans le personnage de Sylvestre. En revanche Molière « s'est débarrassé du personnage de la matrone, femme autoritaire devant laquelle Chremès file doux : il se prive ainsi d'un ressort comique très populaire mais réserve le rôle de tourmenteur des pères à Scapin. (...) Cependant les deux personnages ne se ressemblent pas. Scapin est un « comédien de l'art » amoureux du beau geste, et que seul le théâtre intéresse ; Phormion reste un parasite qui n'hésite pas à exercer un chantage sur les deux vieillards à propos de leurs frasques amoureuses et qui, au bout du compte, garde l'argent extorqué aux pères :

L'emprunt à Térence permet d'expliquer les invraisemblances de l'intrigue. Cette histoire de mariage éclair et de fille esclave était très plausible dans le contexte athénien. Mais déjà Térence a dû avoir quelques difficultés à obtenir l'adhésion du public romain sur ce genre de situation. (...) Finalement tout se passe comme si Molière avait pris soin de laisser des traces évidentes de ses emprunts (...) comme pour permettre aux amateurs de théâtre d'apprécier cette remarquable greffe de Beltrame sur Térence. Le personnage obtenu garde des traces de sa double inspiration, mais avec des caractéristiques nouvelles qui sont la marque de Molière. (Patrick Aynaud, *Les Fourberies De Scapin*, parcours de lecture)

À ses deux « pièces empruntées » principales, de nombreuses autres sources se sont greffées, notamment *La Sœur* de Jean Rotrou, *Le menteur* de Corneille, *Le Pédant Joué* de Cyrano de Bergerac, *Gorgibus dans le sac*, *L'Étourdi*, *Mélicerte*, *Le Médecin Volant*, *Amphytrion*, *Monsieur De Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Tartuffe*. L'auteur puise abondamment dans ses propres écrits et l'on retrouvera un passage des *Fourberies* dans *Le Malade Imaginaire*.

Pour conclure, citons les mots de fin de Patrick Aynaud (1993), qui illustrent nos propos et justifient notre article : « On voit comment le texte des *Fourberies* est traversé par les autres textes, mais aussi combien la multitude d'emprunts de toutes sortes est un gage de fidélité à l'esprit de la commedia dell'arte, et finalement d'amour du théâtre. »

Bibliographie

- Adam Antoine, *Histoire De La Littérature Française Au XVII ème Siècle*, Paris, Domat, 5 vol., 1948-1956.
 Aristote, *Poétique*, éditions Mille et une Nuits (livre 145), 1997.
 Aristote, *Poétique*, Paris, Seuil, 1980.
 Aubailly J.C., *Le Théâtre Médiéval Et Profane Comique*, Paris, Larousse, 1975.

- Aubailly Jean-Claude, *Le théâtre médiéval profane et comique, La naissance d'un art*, Paris, Larousse, 1975.
- Balmas Enea, *Comédies Du XVI ème Siècle*, Paris, 1967.
- Bergson Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, PUF, Coll. « Quadrige », 1981.
- Blanchard A. *Essai Sur La Composition Des Comédies De Ménandre*, Collection d'études anciennes, Paris, Les Belles Lettres, 1983, in-8°, 453p.
- Blanchard A., Conférence, *La Comédie Nouvelle*, site [www.Sel.asso.fr/article-print.php?id.association_sel:sauvegardes_des_Enseignements Littéraires](http://www.Sel.asso.fr/article-print.php?id.association_sel:sauvegardes_des_Enseignements_Littéraires)
- Blanchard Alain, *La Comédie de Ménandre*, Paris, P. U. de Paris Sorbonne, 2007.
- Bodel Jean, *Jeu de Saint Nicolas*, édité chez Clefs concours, Lettres Médiévales, par Estelle Doudet, Valérie Méot Bourquin et Danièle James Raoul, 2008.
- Bourqui Claude, *La Commedia dell'arte*, SEDES, 1999.
- Canovas Marie Claude, *Les Origines De La Comédie*, Paris, Hachette, 1993.
- Cohen Gustave, *Recueil Des Farces Françaises Inédites Du XV ème Siècle*, éditions The Médieval academy of America, Cambridge/ Massachussets, 1949.
- Conesa Gabriel, *La Comédie À L'âge Classique, 1630-1715*, Paris, Editions du Seuil, 1995.
- Conesa Gabriel, *Le dialogue Moliéresque*, SEDES, 1991.
- Corneille Pierre, *L'illusion Comique*, comédie publiée par Robert Garapon, Paris, Didier, 1970.
- Corneille Pierre, *La Veuve*, publiée par Mario Roques et Marion Lièvre, Genève, Droz, 1954.
- Corneille Pierre, *Mélite*, publiée par Mario Roques et Marion Lièvre, Genève, Droz, 1950.
- Corneille Pierre, *Œuvres complètes*, ed. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1980.
- Corvin Michel, *Lire La Comédie*, Dunod, 1994.
- D'Urfé Honoré, *L'Astrée*, Editions Champion, 2011.
- Dandrey Patrick, *Molière ou l'esthétique du Ridicule*, Paris, Klincksieck, 1993.
- Delcourt Marie, *La Tradition Des Comiques Anciens En France Avant Molière*, Paris, Les Belles Lettres, 1934.
- Dourneau (Démophile), *Poète à Roye, en 1793 Pouy Ferdinand* (Ed. 1866), Paris, éditeur Hachette BNF, 2013.
- Du Bellay, *Défense Et Illustration De La Langue Française*, Paris, Éditions Classiques Larousse, 2003.
- Emelina Jean, *Les Valets et les Servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, PUG, 1975.
- Forestier Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII ème siècle*, Genève, Droz, 1981.
- Fournel Victor, *Les Contemporains De Molière*, Paris, Firmin Didot, 3 vol., 1863-1875.
- Fournier Édouard, *Le Théâtre Français Au XVI ème Siècle Et Au XVII ème Siècle*, Paris, Laplace et Sanchez, 1871.

- Garapon Robert, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Âge à la fin du XVII^{ème} siècle*, Paris, Armand Colin, 1957.
- Geyssant Aline, Guteville Nicole, Razak Asifa, *Le comique*, Éditions Ellipses, 2000.
- Gilbert François, « L'antiquité classique, Epicharme et Cratès », *Persée*, numéro 47, 1978, pp. 50-69.
- Gilot Michel, *La Comédie À L'Âge Classique*, Editions Belin, 1997.
- Guichemerre Roger, *La Comédie Classique En France*, Paris, PUF, 1978. (Que sais-je ? 1730).
- Hardy Alexandre, *Le Théâtre d'Alexandre*, Editeur Nabu Press, 2010.
- Horace, *Arts Poétiques* (1769), par J.L.Lebel, éditions Kessinger Publishing, 2010.
- Hubert, Marie Claude, *Histoire De La Scène Occidentale De l'Antiquité À Nos Jours*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 1992.
- La Farce Du Cuvier*, Texte intégral publié dans la collection Carrés classiques, Édition Nathan, 2012.
- Lazard Madeleine, *La Comédie Humaniste au XVI^{ème} siècle et ses personnages*, Paris, PUF, 1978.
- Lebègue Raymond, *Le Théâtre Comique En France De Pathelin A Mélite*, Paris, Hatier, « Connaissances des Lettres », 1972.
- Lebègue, *Tableau De La Comédie Française De La Renaissance*, Bibliothèque d'Humanisme Et Renaissance, t.VIII, Paris, Librairie Droz, 1946, p.322.
- Lourcel Dominique, *Le Théâtre De Foire Au XVI^{ème} Et Au XVII^{ème} Siècle*, Paris, UGE, « 10/18 », 1983.
- Mauron Charles, *Psychocritique Du Genre Comique*, Paris, José Corti, 1964.
- Mazouer Charles, *Farces du Grand Siècle*, Paris, Hachette, « La Livre de Poche », 1992.
- Meillier Claude, *Revue des Etudes Grecques*, volume 98- numéro 465-466, 1995, pp. 198-199.
- Ménandre, *Théâtre De Ménandre*, Paris, P.U. Editeur Livre de Poche, LGF, 2000.
- Ménandre, *Théâtre*, Traduction nouvelle par Alain Blanchard, Paris, Hachette, Le Livre de Poche (n° 14302), 2004 (deuxième édition revue 2007).
- Michel Gilot et Jean Serroy, *La Comédie À L'Âge Classique*, Editions Belin Sup Lettres, 1997.
- Molière, *L'Avare*, texte intégral, Editions Librio Théâtre (Livre 339).
- Molière, *Les Fourberies de Scapin*, Editions Librio Théâtre (Livre181), 2013.
- Molière, *Œuvres complètes*, éd. de Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1971-1976.
- Ovide, *Art Poétique*, Paris, Éditions Rivages, 1996.
- Patrick Aynaud, *Les Fourberies de Scapin, Parcours de lecture*, édition Bertrand Lacoste, Paris, 1993.
- Propp Vladimir, *Morphologie Du Conte*, Paris, Édition Points /Seuil, 1967.
- Racan, *Œuvres Complètes de Racan*, Editeur Nabu Press, 2010.
- Rey-Flaud Bernadette, *La Farce Ou La Machine À Rire, Théorie D'un Genre Dramatique (1450-1550)*, Genève, Droz, 1984, pp. 229-230.

- Rutebeuf, *Œuvres Complètes*, Paris, Éditeur Livre de Poche (LGF), 2001.
- Sareil Jean, *L'Écriture Du Comique*, Paris, PUF, 1984.
- Scherer Jacques, Truchet Jacques et Blanc André, *Théâtre du XVII ème siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 3 vol., 1975, 1986 et 1992.
- Smadja Eric, *Le Rire*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 1993.
- Sternberg Véronique, *La Poétique De La Comédie*, édition SEDES, 1999.
- Tallemant des Réaux, *Historiettes*, Kindle Edition, 2012.
- Térence-Plaute, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1971.
- Tissier A., *Farces Du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1984.
- Tissier Alain, *Recueil de Farces (1450-1550)*, 5 vol., Genève, Droz, 1986-1989.
- Ubersfeld Anne, *Lire le Théâtre*, Editions Sociales, 1993.
- Voltz Pierre, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, 1964.
- Zink Michel, *Littérature Française du Moyen Âge*, PUF, 2005.

