



# LITTÉRATURE FRANÇAISE

## Molière et la comédie classique

### au XVII<sup>e</sup> siècle

## Généralités & Historique

Nous allons donc travailler cette année sur des *textes de théâtre*, appartenant à un *genre* précis, un genre construit à une époque particulière, celle qui a forgé l'esthétique *classique*. Ces trois termes : *texte de théâtre*, *genre*, *classique*, vont servir de socle d'étude à notre parcours de cette année. Je m'attarderai en premier, avant même que l'on commence à ouvrir nos œuvres, sur ce que ces termes signifient et sur les questions qu'ils soulèvent.

### 1. Qu'est-ce qu'un texte de théâtre ?

On dira tout d'abord que c'est un *genre* de texte, qui appartient à la grande famille des textes littéraires, au même titre que le *roman*, la *poésie* ou l'*essai littéraire*. Ce *genre* se distingue des autres genres de cette famille dans la mesure où son *objectif* est *spécifique*. Le texte de théâtre est en effet un texte qui s'inscrit — et qui s'écrit — dans une *visée double* :

- une lecture,
- une représentation.

Dit autrement, le texte de théâtre est *en même temps* un **objet littéraire**, puisqu'il se donne à lire et se matérialise sous la forme d'un livre, **et un projet**, celui d'une **réalisation**, celle d'une pièce de théâtre jouée devant des spectateurs. Il s'agit donc **à la fois** d'un texte à lire et d'un guide pour la production d'un spectacle.

• Il existe bien entendu du théâtre sans texte écrit (*Commedia dell'Arte*), voire du théâtre sans texte (pantomime), de la même façon qu'on peut jouer au théâtre des

textes qui n'ont pas été prévus pour la représentation : l'acteur Fabrice Lucchini, comme d'autres avant lui, a passé une partie de sa carrière en jouant sur les planches des textes non prévus pour le théâtre, notamment le roman de Céline *Voyage au bout de la nuit*.

- Il existe également, on s'en doute, des pièces de théâtre qui n'ont jamais été jouées et qui ne le seront jamais. Mais il existe aussi des pièces qui n'ont pas été écrites pour qu'on les mette en scène. L'exemple le plus connu est celui du poète et dramaturge du XIX<sup>e</sup> siècle Alfred de Musset. A la suite de l'échec de sa première pièce, qui n'a pas marché auprès du public parisien, *La Nuit vénitienne* (1830), Musset avait décidé de continuer à se faire plaisir en écrivant du théâtre, mais en se libérant cette fois de toute contrainte : en écrivant un théâtre qui ne s'écrit pas en vue de la représentation devant un public. Toutes ses pièces suivantes ont donc été regroupées par lui sous le titre : « Théâtre dans un fauteuil ». Il savait bien pourquoi : le théâtre qu'il s'est alors mis à écrire n'était conforme ni aux nécessités matérielles de l'époque (décors, changements de tableaux, nombre de personnages, nouveauté de certains types de personnages auxquels les acteurs de l'époque n'étaient pas habitués...), ni aux goûts du public de son temps. Cela n'a pas empêché plus tard, avant même que ne finisse le siècle dans lequel il a vécu, Musset d'être joué et même d'être devenu le dramaturge français de ce siècle le plus joué avec Victor Hugo !

- Pièces de théâtre jouées ou non, écrites ou non pour être jouées, *toutes* ces pièces se ressemblent pourtant du point de vue du *texte* qu'elles proposent : elles imposent *toutes* à leur lecteur d'*imaginer une représentation*, que ce lecteur soit ou non un des artisans de cette représentation : tout acteur, tout metteur en scène, est d'abord un lecteur, et tout lecteur d'une pièce de théâtre est quoi qu'il en soit appelé à imaginer la pièce qu'il lit comme une pièce en train de se jouer sous ses yeux.

Ces pièces ont donc toutes des *traits constitutifs communs* qu'il nous faut en ce cas *décrire*.

## 1. A. Le discours dramatique

Lorsqu'on parle de *texte de théâtre*, on parle en fait d'un tissu de plusieurs discours qui forment ce qu'on appelle le *discours dramatique*. Ce discours est la combinatoire de trois éléments : un **projet**, un **mode d'expression**, des **contraintes**.

### 1. Le projet

Ce projet est un projet **double**. Il est à la fois celui d'une lecture et celui d'une représentation, et les éléments qu'il met en place sont eux aussi  **doubles**.

Lecture	Représentation
Personnages	Acteurs
Lieu fictif : celui (ceux) où l'action est censée se dérouler	Lieu réel de représentation : la « scène »
Temps fictif : la durée supposée de l'action	Temps réel : le temps de la représentation

Signes : le texte	Signes : le texte, et bien d'autres ! Signes sonores, visuels, émotionnels... Le texte de théâtre ne représente donc qu'une partie <i>mineure</i> des signes de la représentation.
-------------------	--

Le texte de théâtre propose ainsi obligatoirement un mode d'expression qui est, lui aussi, **double** :

## 2. Le mode d'expression

Un texte de théâtre est **toujours** un texte tissé par la coexistence de **deux discours** : le discours des personnages et le discours *didascalique*.

### A. Le discours des personnages

On précisera qu'un *personnage* de théâtre n'est bien entendu pas forcément une *personne*... Il peut s'agir aussi bien d'un animal, d'une voix *off* ou d'une voix enregistrée, comme dans la pièce de Beckett *La Dernière Bande*. Le degré zéro de ce discours est bien entendu le *silence*, et il existe des pièces de théâtre dont les personnages sont silencieux d'un bout à l'autre de la représentation. Le texte de la pièce n'est en ce cas qu'un long discours *didascalique*. Ce cas limite est illustré par des exemples rares, mais bien connus, tels les deux pièces de Beckett intitulées *Acte sans parole*, ou encore *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* de Peter Handke, dont le texte est un long discours didascalique de... 70 pages !

### B. Le discours didascalique

On appelle souvent, à *tort*, ce discours « indications de jeu ». A tort, parce qu'en réalité, ce discours recouvre un champ bien plus large : description du décor, découpage de la pièce en actes, en scènes, en tableaux..., liste des personnages...

Il se distingue en principe du discours des personnages par des parenthèses ou par un marquage typographique spécifique. On dira que le discours didascalique, c'est le discours théâtral *qui n'est pas destiné* à être prononcé sur scène, ce qui n'empêche en rien, comme on le rencontre parfois, le metteur en scène du texte de décider de le faire dire au cours de la représentation... Le minimum nécessaire, en principe, pour qu'un texte soit un texte de théâtre est qu'il existe un discours didascalique désignant *qui* est le personnage énonciateur. La seule exception à cette règle universelle est le cas connu de la pièce de Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, dont le texte entier est un long monologue entre guillemets, non attribué : rien n'indique de ce texte qu'il est un texte de théâtre, sinon sa notoriété comme pièce de théâtre régulièrement mise en scène en France...

## 3. Les contraintes

Tout texte de théâtre est ainsi à la fois texte à lire et guide de représentation, que cette représentation soit un spectacle concret ou bien celui, imaginaire, du lecteur dans son fauteuil. Mais pour être à *la fois* objet de lecture et projet de réalisation scénique, le texte de théâtre doit se soumettre à plusieurs contraintes.

Le discours didascalique, qu'il soit prolifique ou sobre (et on verra qu'en tragédie classique, il est particulièrement sobre), doit dans tous les cas être *précis*. La contrainte la plus remarquable est celle du discours des personnages. Dans certaines pièces, ce discours est particulièrement « littéraire », celui par exemple des

pièces que nous étudierons cette année. Dans d'autres, il se distingue par sa familiarité orale, et parfois même par sa vulgarité, comme dans certaines pièces de Beckett. Mais **dans tous les cas**, y compris bien entendu dans « nos » pièces, ce discours doit être **facilement oralisé**, puisqu'il est destiné à être parlé sur scène. Le discours des personnages est par conséquent écrit dans un **langage** qui est un **compromis entre le discours oral et le discours écrit**.

Ce discours est en fait un **double discours**, qui résulte d'une **double énonciation**. Lorsqu'un personnage A s'adresse à un personnage B, au même moment, l'auteur de la pièce de théâtre fait lire ou entendre ce discours à son lecteur ou à son spectateur, et s'efforce de le lui rendre compréhensible. Les personnages de la pièce, même s'ils se connaissent très bien, sont donc tenus d'échanger des propos suffisamment *clairs* et *explicites* pour que le lecteur/spectateur saisisse exactement la situation dont l'auteur veut le rendre témoin. Ceci explique la *redondance* (et parfois l'apparente lourdeur, à la lecture...) de certains passages dans certains textes de théâtre. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question lorsque nous aborderons le début de *L'École des femmes*.

## 1. B. Quelques notions

Je vous donne immédiatement quelques outils lexicaux nécessaires à l'étude d'un texte de théâtre.

### Discours des personnages

Au nombre des **répliques** des personnages, quelques termes à connaître : **tirade**, **monologue**, **stichomythie**, **aparté**. Ne confondez jamais une **tirade**, et un **monologue**. Un **monologue** est un discours tenu par un personnage seul en scène, ou qui se croit seul : ce texte peut tout à fait être très bref ! Ce n'est pas la longueur qui caractérise le monologue, mais bien sa situation d'énonciation. À l'inverse, lorsqu'un personnage parle longtemps « tout seul » face à une ou à d'autres personnes, son discours est une **tirade**. Dans la vie, lorsque nous parlons longtemps sans laisser la parole à d'autres, nous appelons certes ce comportement « faire un monologue ». Mais au théâtre, réservez ce terme pour les seules situations où le personnage est seul ou se croit seul. La **stichomythie** est un autre cas de figure de réplique remarquable, inverse de la **tirade**. Au sens propre, *stichomythie* signifie : « discours bref ». Sa présence, dans une pièce en alexandrins, se signale par une suite de répliques « vers à vers », voire de répliques se chevauchant sur un même vers, comme c'est le cas dans la seconde scène de *L'École des femmes* : elle indique une variation forte du rythme des discours, et par conséquent une part plus importante donnée à l'action.

Un autre type de discours remarquable au théâtre est l'**aparté**. Un **aparté** est un discours prononcé publiquement, mais qui est **censé ne pas être entendu** des autres personnages. Dans la double énonciation que travaille tout texte de théâtre, l'**aparté** est une façon de faire lire ou entendre au lecteur/spectateur un discours à l'insu des autres personnages. On rencontre ce procédé bien plus souvent en comédie qu'en tragédie. La fin de la première scène de *L'École des femmes* fait se succéder *deux apartés*, l'un dit par Chrysalde (vers 195), le suivant par Arnolphe (vers 196-98).

### Histoire et *fable*

Si un roman contient forcément une « histoire », c'est bien entendu également le cas de la pièce de théâtre... à ceci près qu'elle n'en raconte, elle, aucune, si l'on fait



exception des récits que les personnages peuvent tout à fait raconter eux-mêmes sur scène. Si on peut dire qu'une « histoire » existe dans une pièce de théâtre, dans *L'École des femmes* par exemple, elle n'existe que dans la mesure où c'est au lecteur/spectateur de la reconstituer à partir des discours tenus par les personnages et du discours didascalique. C'est pourquoi on a coutume de donner à cette « histoire » particulière qu'est le texte de théâtre le nom de **fable**.

### Espace

« Espace » ou « lieu » : il existe bien des espaces différents dans le théâtre. Voici quelques premières notions. Si une pièce censée se dérouler dans un commissariat de police à Paris a pour sujet l'enlèvement d'un personnage enfermé dans une cave à Dijon, cette pièce dessine au moins trois types d'espaces différents :

- un **espace** réel, concret, celui **de la représentation**. Nous l'appellerons simplement **l'espace scénique**.
- un **espace** fictif, celui dessiné par le **lieu fictif de la représentation**, à savoir la pièce du commissariat où les personnages se rencontrent. Cet espace est **l'espace scénographique**. Il est superposé en principe à l'espace scénique, et la représentation le précise le plus souvent par le recours à des décors, des accessoires, etc.
- d'autres espaces fictifs, absents de la scène, qui appartiennent à la **fable** de la pièce : la ville de Paris, la ville de Dijon, la cave dijonnaise dans laquelle est enfermé l'otage... On parle ici d'**espace dramaturgique**.
- Je rajouterai un espace particulier, qui joue un rôle non négligeable, rôle dont on appréciera à l'occasion l'importance, et que j'appellerai, faute de mieux, en empruntant un terme au langage cinématographique, le **hors-champ immédiat**. De quoi s'agit-il ? De l'espace situé immédiatement en coulisses, non visible du spectateur, mais que les personnages peuvent tout à fait apercevoir.

### Temps

Il en est du « temps » ou de la « durée » d'une pièce de théâtre ce qu'il en est de l'espace : voici encore un terme *polysémique*. En reprenant l'exemple précédent, et parallèlement au vocabulaire donné à propos de l'espace théâtral, je propose évidemment le vocabulaire suivant :

- le **temps réel** de la représentation, ou encore le **temps scénique** : c'est celui que dure le spectacle lui-même. En général, une pièce de théâtre classique, une tragédie par exemple, dure, selon les mises en scène, entre une heure trente et deux heures trente.
- le **temps fictif** représente bien entendu la durée supposée de l'action : au minimum le temps réel de la représentation, au maximum... plusieurs années, comme dans la pièce de Shakespeare *Le Conte d'Hiver* dont la **fable** s'étend sur plus de 16 ans.
- reste bien entendu le **temps dramaturgique**, celui qui habite les discours des personnages : époques mentionnées, durées évoquées...

Voici donc les quelques outils (j'en ajouterai quelques autres, en cours de route, exemples à l'appui...) avec lesquels nous aurons à travailler cette année, avec lesquels vous aurez de toute façon à travailler à chaque fois que vous serez amenés à lire ou à étudier une pièce de théâtre, quelle qu'elle soit. Il est donc important que vous les distinguiez clairement, et que vous les connaissiez

suffisamment pour pouvoir vous en servir, à l'occasion. Venons-en à présent à la question du **genre**, et en particulier à ce genre précis qu'est la **comédie**.

## 2. Qu'est-ce qu'un genre ?

J'ai écrit plus haut que le texte de théâtre était un **genre** littéraire. Mais dire que telle ou telle pièce est une *tragédie*, une *comédie*, un *drame*..., c'est également désigner un **genre**. On le voit, le mot **genre** est lui aussi un terme *polysémique*. Nous allons trier un peu cette polysémie.

Un *genre* ? C'est dans tous les cas une *famille*, et dans le domaine de la littérature, une *famille de textes*. Le terme, d'origine latine, est d'ailleurs un mot de la famille (!) de : *générer, génération, engendrer, gendre*... En littérature, un **genre** est un ensemble de textes regroupés dans une **même famille** en fonction de certains **traits communs**. Ainsi, dire qu'un texte « appartient à un genre » revient à dire que son auteur a choisi de le rattacher à une famille de textes déjà écrits, d'imiter certains *traits* des textes de cette famille, même si son texte comporte — forcément — des traits originaux. Reste que si l'on regarde de plus près, la notion de *genre* est très large, et recouvre des réalités fort distinctes. Lorsqu'on parle de *genre*, on parle en fait d'au moins **trois** types de rattachement très différents, selon que l'on parle de **typologie** des textes, de **thématique**, ou de **modèles**.

### 2. A. Typologies textuelles

Un *type* de textes correspond à des **catégories générales**, lisibles dans n'importe quel texte, et reconnaissables de loin. C'est ainsi que nous savons, dès nos premières lectures, différencier et regrouper :

- les ouvrages du type « récit », « roman »..., dont le trait générique est leur succession d'événements fictifs rapportés,
- ceux qui appartiennent au genre de la « poésie », textes qui, quel que soit leur sujet, attachent une importance remarquable à la *forme* du message, par exemple — mais pas seulement ! — à sa forme versifiée,
- ceux qui exposent les idées d'un auteur sous une forme argumentée que l'on appelle souvent, à la suite de Montaigne, « essai »,
- ceux qui informent, qu'il s'agisse d'encyclopédies, de livres d'Histoire, ou tout simplement de recettes de cuisine...,
- sans oublier bien entendu les textes de théâtre, que nous venons de décrire.

### 2. B. Classements thématiques

Mais il existe également une façon de classer les textes qui repose sur leur unique parenté **thématique**. Nous rangeons ainsi souvent notre bibliothèque d'après le **thème** de nos livres, c'est-à-dire leur **sujet**. On peut même regrouper *thématiquement* non seulement des textes de typologie différente, mais même des produits culturels de nature diverse : un roman et un film, voire un tableau, par exemple. On dira ainsi que *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury, *Mars Attacks* de Tim Burton et les bandes dessinées de Druillet appartiennent au *genre* de la science-fiction, que *Les Montres molles* de Salvador Dali, les *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe et les films de Wes Craven appartiennent au genre *fantastique* ou encore que *Titanic* de James Cameron, *Roméo et Juliette* de Shakespeare, *Aurélien* d'Aragon sont des histoires d'amour...

## 2. C. Modèles stricts

Autre façon de classer les genres, les classer selon un modèle pré-établi et décidé à l'avance. Il est vrai que classer un récit dans la catégorie « romans » est déjà se conformer à un modèle. Mais, hors le sens commun dicté par notre culture occidentale, rien ni surtout personne ne nous dicte de le faire. Reste que certains modèles peuvent être dictés. Cela est particulièrement vrai pour la *poésie* et pour le *théâtre*, mais également pour la *musique* et la *peinture*, selon les époques et les cultures. C'est ainsi que s'il n'existe pas de *modèle* pour la peinture impressionniste, le roman français, la musique rock, en revanche un *concerto*, une *fugue*, un tableau *cubiste*, doivent obéir à des règles très précises. De même, un poème ne peut être appelé *sonnet* que s'il correspond à toute une gamme de *règles du jeu*. N'allez pas croire cependant, conformément à une idée commune, que les *règles* sont une affaire du passé, et que notre époque s'en est affranchie. Les « règles du jeu » existent même dans les genres « modernes » : celles de *X-Files*, par exemple, sont aussi immuables que celles de la tragédie classique, et ne ressemblent en rien à celles de *Mission impossible* ou encore à celles des *Advengers*...

## 2. D. Qu'en est-il de la comédie ?

La comédie, genre éminemment théâtral, né au théâtre, ne concerne pas seulement le théâtre, bien entendu : cette dénomination générique est courante au cinéma, La Fontaine présentait ses Fables comme « Une ample *comédie* aux cent actes divers / Et dont la scène est l'Univers », et l'immense projet romanesque balzacien portait pour titre « La *Comédie* humaine ». Elle est un *genre* principalement dans le deuxième sens du terme, un genre du point de vue *thématique*. Mais la thématique liée à la notion de *comédie* est loin d'être simple, loin d'être univoque. Les différents visages des comédies théâtrales aussi bien que notre sens commun nous amènent à dégager au moins trois acceptions différentes de ce genre et de ce terme :

- 1) Ce genre entretient *a priori* des relations privilégiées avec le *comique*, terme construit sur le même radical, et partant, avec le *rire* et le *sourire*. Une comédie peut ainsi être définie *fonctionnellement* comme une œuvre qui prête à rire ou à sourire. C'est le sens que prend ce terme dans la bouche de Philinte, dans la première scène du *Misanthrope*, lorsque reprochant à son ami Alceste son comportement excentrique, il souligne :  
*Je vous dirai tout franc que cette maladie,  
Partout où vous allez, donne la comédie,  
Et qu'un si grand courroux contre les mœurs du temps  
Vous tourne en ridicule auprès de bien des gens.* (V. 105-108).
- 2) Mais ces relations privilégiées ne sont pas pour autant des relations définitoires strictes : d'autres sous-genres, tels la farce ou la sotie se définissent par le rire qu'ils provoquent, et la comédie sans le rire est après tout parfaitement concevable : au XVIII<sup>e</sup> siècle, on ira jusqu'à envisager que la *comédie* puisse être *sérieuse*, voire *larmoyante*. Dans le domaine du cinéma, l'association *comédie dramatique* n'a rien d'oxymorique. La *comédie* peut en effet se définir par son *registre* : une *comédie dramatique*, mais également nombre de comédies théâtrales reçoivent cette définition générique parce qu'elles mettent en scène des situations tirées du quotidien, vécues ou subies par des personnages du commun, semblables à vous et moi.

- 3) La *comédie* peut aussi se définir par l'optimisme et la légèreté de son univers : *comédie musicale*, et plus généralement drames dont la conclusion pourrait être : *tout est bien qui finit bien*. Si optimisme, légèreté, sont affaire de *domaine* et fin heureuse de *structure*, on conviendra que le champ recouvert par l'appellation *comédie* peut être très vaste.

Ce champ est assez vaste pour conférer au terme de *comédie* la faculté de recouvrir parfois l'ensemble des genres du théâtre, comme cela arrive avec le terme de *drame*, et de désigner dans certains cas le théâtre lui-même. C'est dans cette dernière acception qu'on dit qu'un enfant capricieux ou un adulte hypocrite... ou hystérique *joue la comédie*, qu'un apprenti-acteur suit des cours de *comédie* et que *comédien* est tout simplement un synonyme d'*acteur*. En fait, la plasticité de ce sous-genre, selon qu'on l'approche par sa *fonction*, son *registre*, son *domaine* ou sa *structure*, est explicable par les raisons historiques qui ont longtemps défini ce genre en opposition avec l'autre grand genre de l'Histoire du théâtre occidental : la *tragédie*.

Il n'en reste pas moins vrai que la *comédie* s'est, un temps, définie en fonction d'un *modèle plus ou moins codé*, en particulier à l'époque sur laquelle nous travaillons cette année, l'époque *classique*. La *comédie classique*, celle que nous allons étudier cette année, est ainsi également un *genre* précis, cette fois au troisième sens que j'ai donné à ce terme, celui où un *genre* est aussi un ensemble de *règles du jeu*, qui se codifient particulièrement au moment où Molière présente les pièces qui sont à notre programme, même si les codifications qui la modèlent ne sont pas aussi rigoureuses que celles autour desquelles s'écrivent les tragédies classiques de cette époque, celles de Corneille puis de Racine.

Notre parcours nous amènera donc à étudier un *genre littéraire* (genre 1 : typologique), le *théâtre*, un ensemble de traits constitutifs formant un *genre théâtral* (genre 2 : la *comédie*), et l'ensemble des *règles du jeu* (genre 3) autour desquelles la *comédie classique* s'est organisée.

### 3. Histoire de la *comédie*

Il me reste maintenant à vous présenter une dernière notion : le terme de *classique*. Je le ferai au prix d'un détour par l'Histoire de la *comédie*. Cette Histoire commence dans la Grèce antique.

#### 3.1. La *comédie grecque*

Les deux grands genres dramatiques nés dans la Grèce antique (un troisième, le *drame satyrique*, ne connaîtra pas de postérité), *tragédie* et *comédie*, ont des origines fort différentes. La *comédie* prend son origine dans une fête organisée autour d'une procession burlesque et carnavalesque dédiée à Kômos, le dieu dorien de la joie et du plaisir. Au sens propre, la *kômôidia* est le chant du *kômos*, la fête dédiée à ce dieu. La *comédie* se constituera ensuite en genre théâtral dès que l'attroupement de la liesse populaire se stabilisera sur un lieu unique et que la foule des participants se scindera entre acteurs et spectateurs. Les textes qui s'écrivent ensuite, du moins ceux qui nous sont restés, c'est-à-dire à peu de choses près ceux d'Aristophane (V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) sont des documents qui nous permettent de décrire la *comédie* ancienne des Grecs comme des pièces grotesques dont le sujet est la vie politique contemporaine, reconstituée sur le mode farcesque. On raille les personnages publics de la cité, hommes politiques (Périclès), orateurs (Démosthène), philosophes (Socrate) et... auteurs tragiques (Euripide). Mais la

satire n'est pas seulement politique : la comédie se taille un franc succès en se moquant même des dieux. Elle met ainsi en scène la gloutonnerie d'Héraclès, la couardise de Dionysos et les scènes de ménage de Zeus et de son épouse Héra. Les centres d'intérêt de cette comédie sont surtout le ventre (manger, boire) et le bas-ventre (sexe et défécation) : on le voit, le genre théâtral qui permet le mieux de décrire comparativement la comédie ancienne est la *farce* médiévale.

La comédie grecque connaîtra par la suite des changements importants, au point que les Grecs eux-mêmes distingueront la « comédie ancienne » de la « comédie nouvelle », celle de *Ménandre* (IV<sup>e</sup> siècle). A partir de Ménandre, le rire de la comédie se fait moins grossier, et le sujet de la pièce comporte *presque toujours une histoire d'amour contrariée qui finit de façon heureuse et morale*. Cette nouvelle forme de comédie sera celle qui donnera naissance à la comédie latine, imitatrice de la comédie grecque.

### 3.2. La comédie latine

La civilisation latine connaissait son propre théâtre, mais elle estima bien plus celui qui provenait de la civilisation grecque, qu'elle préféra importer. La comédie « à la grecque » que les Romains reproduisent est la « comédie nouvelle » à la manière de Ménandre et de ses successeurs. Ses deux plus grands auteurs sont *Plaute*, que je vous ai déjà signalé en bibliographie, et *Térence*, dont le *Phormion* inspirera Molière pour *Les Fourberies de Scapin*. Avec la civilisation romaine, la comédie s'est définitivement éloignée des thèmes et de la crudité du théâtre d'Aristophane. Elle s'est en même temps fixée autour de codes réguliers, à une époque où le rire a perdu de sa grossièreté : la comédie sera même morale et moralisatrice, en particulier chez Térence. Les noms des lieux, des personnages, sont grecs, et les sujets s'organisent autour d'intrigues amoureuses entre jeunes gens, des intrigues dont les vieux pères sont les obstacles inévitables, autour desquelles évoluent des types précis de personnages, tels le vieillard riche mais avare, le jeune homme amoureux aux mains percées mais peu rusé, son esclave prêt à l'aider à la moindre occasion, la jeune fille en danger, l'entremetteuse, le proxénète... On trouve déjà dans la thématique de la comédie latine le terreau des canevas de la *commedia dell'arte* italienne à venir et des comédies européennes à la fin du Moyen-Âge. La conception de l'espace scénographique de la comédie aura également un avenir : les personnages évoluent dans un espace de jeu censé représenter la rue, encadrée de deux maisons de part et d'autre de la scène et éventuellement d'un passage censé mener vers la ville : toutes les scènes sont des scènes d'extérieur.

### 3.3. La farce médiévale

La chute de l'Empire romain est associée à une condamnation ferme du théâtre latin par les Pères de l'Eglise. Si l'Europe redécouvre pourtant le théâtre à partir des drames religieux organisés par l'Eglise elle-même, le rire franc et grossier qui était le principe autour duquel s'organisait la comédie d'Aristophane s'installe en marge de ces manifestations religieuses, dans la rue et sur les tréteaux des places publiques, sous la forme de *jeux* profanes, la *farce* notamment, reine des attroupements populaires. Cette *farce* ne doit certes rien à la comédie antique, mais n'en aura pas moins par la suite son importance dans l'histoire à venir de la comédie, qui aura à se démarquer d'elle et qui y réussira jusqu'à Molière.



### 3. 4. Renaissance de la comédie et théâtre classique français

A l'époque où Molière écrit ses pièces, l'Europe a redécouvert — ou réinventé — la *comédie* et la *tragédie*, qui ont gagné alors une rude bataille contre les genres qui la concurrençaient dans les décennies précédentes : tragi-comédie, farce, pastorale. La France a choisi une voie originale, qui fera par la suite l'admiration de ses voisins qui tenteront de l'imiter au siècle suivant : le *classicisme*. Cette voie touche toutes les formes de la littérature, en particulier le théâtre, même si les critères *classiques* sont moins stricts lorsqu'ils concernent la comédie que lorsqu'ils concernent la tragédie. Ce qu'il faut entendre par *comédie classique*, c'est un certain type d'écriture, de conception, d'un sous-genre théâtral qui naît dans la seconde partie du XVI<sup>e</sup> siècle et qui s'achève au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

## 4. L'ère du classicisme

Que veut dire *classique* ? Le terme est bien entendu *polysémique* : il connaît plusieurs significations, parfois complémentaires, et parfois même contradictoires :

- 1) *Classique* peut éventuellement faire penser à *ancien* : c'est ainsi qu'on oppose la musique *classique* à la musique *contemporaine*.
- 2) Mais on dit également qu'un auteur ou un produit est *classique* lorsque cet auteur, ce produit, s'impose comme une référence obligée, nécessaire, constitutive de notre culture commune. C'est en ce sens qu'on dit qu'un livre, un film, une chanson, fait partie des *grands classiques*.
- 3) En même temps, on a l'habitude d'appeler *classique* ce qui fait *vieillot*, ou ce qui n'est ni novateur ni ambitieux : on parlera ainsi, par exemple, d'un *look classique*, et l'on traitera de *classique* un comportement ou un concept stéréotypé. Notez bien la contradiction : au sens 2), *classique* est un terme louangeur, mais au sens 3), il est péjoratif.

En fait, tous ces sens se sont construits *par extension*, à partir d'un sens premier qui est celui où l'on parle, précisément, de *théâtre classique*, de *tragédie classique* au XVII<sup>e</sup> siècle. Comment ce sens s'est-il construit ?

Au sens littéral, et étymologique, le premier, est *classique* ce qui appartient à la *première classe*, la meilleure, un peu au sens où l'on dit aujourd'hui : *la classe* ! Au XVII<sup>e</sup> siècle, les *classiques* sont donc les grands écrivains, les meilleurs, ceux qui font autorité *et qu'il faut donc imiter*. C'est à la fin de ce siècle qu'on appellera ainsi les écrivains dignes d'être étudiés à l'école, un sens que nous retrouvons dans le domaine de l'édition parascolaire (Cf. les « Classiques » Hatier, Hachette, Larousse et autres...).

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, on appelle alors — et c'est le sens qui nous intéresse ici — *classiques* les auteurs du siècle précédent qui construisirent leur art dans le respect et l'imitation des Anciens. Les écrivains de ce siècle qui imitèrent les bonnes intentions de ceux du siècle précédent (qui eux-mêmes imitaient les Anciens...) s'appelèrent à leur tour des *classiques* (NB. : c'est également à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle que l'on appellera *classique* la musique de la « grande » tradition occidentale).

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les milieux littéraires et artistiques participent à une bataille rangée entre les *classiques*, défenseurs de ce qu'on appelle alors le *classicisme*, et les nouveaux écrivains, les *romantiques*, qui veulent se libérer de la tutelle des Anciens. C'est à partir de la victoire des *romantiques* que le mot *classique* et ses dérivés commencent à prendre une nuance péjorative. *Classique* devient ainsi peu à peu synonyme de *conformiste* dans un siècle où c'est l'originalité, et non l'imitation, qui est valorisante.



Au XVII<sup>e</sup> siècle, la *comédie classique*, c'est donc la comédie écrite *dans l'imitation des Anciens*. Et c'est uniquement dans ce sens-là que nous utiliserons ce terme cette année. Je vous demande par conséquent de ne jamais l'utiliser au sens de « conventionnel » ou « routinier » dans vos travaux à venir : au siècle de Molière, l'esthétique « classique » est une esthétique *moderne* !

Qui sont ces Anciens ? Ce sont les écrivains de l'Antiquité, les Grecs et les Romains. Pourquoi au XVII<sup>e</sup> siècle ? Et pourquoi les Anciens ?

#### 4. 1. Le tournant littéraire du XVII<sup>e</sup> siècle

J'ai écrit plus haut que ce sous-genre théâtral qu'est la comédie classique était apparu dans la seconde partie du XVI<sup>e</sup> siècle. Pourquoi le XVII<sup>e</sup> siècle est-il dans ce cas la période littéraire la plus pertinente pour parler de ce genre littéraire ? Tout simplement parce qu'au XVII<sup>e</sup> siècle se crée un phénomène jusque-là inédit dans l'histoire de la littérature française : on décrète la littérature !

Au XVI<sup>e</sup> siècle, il existait des *manifestes poétiques*. Tel est le nom donné à des écrits publics par lesquels une personne ou un groupe de personnes expose ses idées, ses prises de position à l'intérieur du champ politique (cf. Marx-Engels, *Manifeste du Parti communiste*) ou artistique (cf. André Breton, *Manifeste du surréalisme*). Ces manifestes correspondaient alors à une période d'intense activité créatrice, menée dans l'enthousiasme par des écrivains qui se regroupaient souvent dans des *Académies*, des « écoles » dirions-nous maintenant, pour échanger leurs vues communes et les faire connaître à l'extérieur. Le regroupement d'écrivains le plus connu de ce siècle est bien entendu La Pléiade, qui eut en son sein des poètes prestigieux tels Ronsard, Du Bellay, Jodelle... et le manifeste le plus célèbre issu d'un de leurs poètes est celui de Du Bellay, *Défense et Illustration de la langue française* (1549), un manifeste qui prône déjà l'imitation des grands textes de l'Antiquité, nous verrons plus bas pourquoi. Au XVI<sup>e</sup> siècle, ces manifestes n'engageaient que leurs auteurs, ou les *académies* libres dans lesquelles ils se regroupaient, de la même façon que les différents manifestes écrits par les surréalistes Breton et Aragon, et militaient aussi bien dans le domaine de la langue française que dans celui des choix littéraires.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, Richelieu, ministre de Louis XIV, fonde l'*Académie française*, une institution juridique chargée de *légiférer* non seulement sur la langue (Établissement d'un « dictionnaire » officiel, d'une norme du français parlé et écrit), mais également sur des principes d'écriture. Que l'on ne voie là aucun désir de censure, aucune tentative de mettre au pas, comme dans certains régimes encore actuels, l'expression artistique ! Bien au contraire, il s'agit pour Richelieu d'aider la langue et la littérature françaises à devenir une langue, une littérature d'élite, susceptible d'être prise pour exemple à l'extérieur des frontières. Reste qu'à partir du moment où une telle institution existe, on peut (et c'est ce qui se passera) à la fois tenter de *rassembler* tous les écrits d'un genre précis (et en ce qui nous concerne, le théâtre) sous un même faisceau de règles, fixées par une institution, et du même coup *condamner esthétiquement* des écrits qui ne s'y conformeraient pas. C'est à partir de ce fait nouveau que va se constituer, au théâtre, l'esthétique classique.

XVII<sup>e</sup> siècle ? Donnons des dates plus précises. Mathématiquement, ce siècle commence en 1601 et s'achève en 1700. Mais l'arithmétique ne nous sert à rien ici. En fait, aussi bien pour celui qui étudie l'Histoire que pour celui qui étudie la littérature, ce siècle commence en 1610, à la mort d'Henri IV, pour finir en 1715, à la mort de Louis XIV. On va même jusqu'à parler, pour cette période, de *deux* siècles : celui de Louis XIII, dont le règne commence à la mort d'Henri IV, et celui de Louis

XIV, qui commence réellement à partir des années 50-60. C'est le « siècle » des comédies de Molière.

En réalité, le siècle « classique », qu'on a aussi appelé le « Grand siècle » de la littérature, commence plus tard que le début du règne de Louis XIII. Voltaire, auteur du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui fut lui-même un « classique » par ses poésies et ses pièces de théâtre, fait commencer, dans son ouvrage *Le Siècle de Louis XIV*, le siècle « classique » en **1635**, date, précisément, de la fondation de l'Académie française.

## 4. 2. Le retour aux Anciens

Remonter aux Anciens, pour les écrivains de la Renaissance et de l'âge classique, consiste à faire un saut de plus de mille années en arrière pour retrouver les sources auxquelles s'abreuver. Pourquoi donc choisir, en fait d'inspireurs « aînés », les écrivains de la Grèce et de la Rome antique ? Pour comprendre cela, il faut remonter à la Renaissance, et aux deux phénomènes qui ont présidé à ce retour, un développement culturel intense et la quête d'un patrimoine culturel national.

### A. Un développement culturel intense

Le XV<sup>e</sup> siècle a connu trois grandes dates qui ont transformé la culture occidentale, et qui ont fait en sorte que bien vite on nommera la longue période précédente le *moyen âge* : le terme date du XVII<sup>e</sup> siècle et indique clairement à quel point les années qui ont séparé le VI<sup>e</sup> siècle, date de l'effondrement de l'Empire romain d'Occident et celles qui commencent à partir de la Renaissance sont pensées comme de simples années de transition, d'obscurantisme, séparant deux périodes marquantes de l'Histoire de l'humanité. En **1434**, Gutenberg invente l'imprimerie. Cette invention aura des effets à retardement, certes. Pendant longtemps, on aura encore recours à la lecture publique, au manuscrit, à la copie..., mais bien vite le phénomène de multiplication des livres va se propager, donnant à lire à des lecteurs de plus en plus nombreux. En **1492**, l'Espagne catholique a définitivement chassé les Maures de la péninsule ibérique et a découvert l'Amérique... Mais la date la plus importante pour l'Histoire de la littérature remonte à quelque quarante années plus tôt : En **1453**, avec la chute de Constantinople, l'Empire romain d'Orient s'est effondré face aux armées turques et a provoqué l'exil des lettrés chrétiens d'Orient vers l'Occident, principalement l'Italie. Ces lettrés ont emporté et fait connaître des auteurs grecs et latins qui avaient été oubliés, perdus ou tout simplement interdits par la culture religieuse catholique occidentale. Ces lectures se propagent d'autant plus facilement que l'imprimerie, peu à peu, prend son essor.

### B. La quête d'un patrimoine culturel national

Dès lors, il se produit en Europe, et notamment en Italie, puis en France, un grand foisonnement de lectures, d'écritures, ainsi que ce qu'on pourrait appeler un « nettoyage de printemps » : c'est ainsi qu'en France on *réno*ve la langue, on crée des grammaires, des dictionnaires, on *inn*ove en cherchant de nouvelles formes poétiques. Car, contrairement à notre façon actuelle de voir les choses, à cette époque, se ressourcer auprès des Anciens, c'est être résolument... moderne ! Et être moderne, c'est se revendiquer des Anciens contre le passé immédiat. On est certes fasciné par les pays voisins, l'Espagne et surtout l'Italie, mais très vite on part en quête d'une *langue*, d'une *littérature* réellement *nationale*. C'est dans cette fascination pour les autres cultures que les lettrés français associent le passé national à une période d'obscurantisme, au point qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, on aura même

oublié que le Moyen-Âge français avait déjà fait du théâtre un grand art. C'est ainsi que l'on lira en 1674, sous la plume de Boileau (*Art poétique*, III) :

*Chez nos dévots aïeux le théâtre abhorré  
Fut longtemps dans la France un plaisir ignoré.*

Mais pour créer une littérature, une langue nationale, il faut pourtant se ressourcer dans le passé. On se tourne ainsi vers le dernier maillon lumineux de la culture occidentale avant qu'elle ne sombre dans l'ignorance — du moins était-ce la façon de voir alors les choses. On s'y tourne d'autant plus facilement que, même si les auteurs grecs et latins étaient des païens jusqu'à la christianisation de l'Empire romain, s'installe de plus en plus depuis le moyen âge l'idée selon laquelle si le souffle divin a inspiré l'écriture de la *Bible*, il n'a pu qu'inspirer également les grands dramaturges, poètes, philosophes des temps anciens, fussent-ils païens.

### C. Que reprendre des Anciens ?

Il ne s'agit bien entendu pas pour les lettrés de la Renaissance de se mettre à écrire en latin ou en grec, même si les premiers humanistes, en France et en Italie surtout, s'étaient plu à créer quelques pièces en latin : encore une fois, il s'agit de renouveler une langue, une culture, spécifiquement françaises. Les Anciens ont laissé un *double* héritage :

- la *culture* antique : les **fables** des pièces de théâtre, les **sujets** des épopées, les **chroniques** des historiens ;
- les **poétiques** : si les Grecs et les Romains ont une culture élevée, leur **jugement** est par conséquent forcément un jugement **sûr et fiable**, et les **poétiques** d'Aristote, puis d'Horace sont forcément de **bons guides**.

C'est ainsi que l'Europe entière redécouvre la tragédie et la comédie, à ceci près que si, en Espagne, en Italie, en Angleterre, ces genres sont réécrits dans leurs grandes lignes, la France s'attachera bien plus à les adapter en s'attachant scrupuleusement à suivre les *poétiques* des siècles antiques.

## 4. 3. De la *Poétique* d'Aristote à la Renaissance

Il reste à expliquer ce qu'est une « poétique », quelle a été la *Poétique* d'Aristote, et surtout quelle aura été son importance et ses conséquences dans la façon d'écrire, bien des siècles plus tard, en France, des pièces de théâtre.

### A. Qu'est-ce qu'une *poétique* ?

La « poétique », c'est au sens premier un discours sur la *poièsis*, qui décrit l'ensemble des règles de cette *poièsis*. *Poièsis* : le terme vient d'un verbe grec signifiant « faire », « fabriquer ». Etymologiquement, pour les Grecs, la *poièsis*, c'est-à-dire la « poésie », c'est tout simplement ce qu'on fabrique, *en particulier dans le cadre de la fabrique littéraire*. « Poésie » ne s'est spécialisé que bien plus tard dans le sens d'« écriture en vers ». Ce que les Grecs entendaient alors par *poésie* est tout simplement l'équivalent de ce que nous entendons à notre époque par *littérature*. D'autant plus que chez les Grecs, la « littérature » s'écrivait forcément en vers... La *Poétique* parle ainsi de toutes les sortes de la littérature, et s'occupe en particulier de *définir les genres littéraires*. *Définir* ? C'est habituellement le travail d'un philosophe, et c'est un philosophe grec, Aristote, qui se chargera de définir le premier, dans l'ouvrage de critique théâtrale le plus célèbre du monde, ce que sont les genres

littéraires, notamment les genres théâtraux, et en particulier le théâtre tragique, et qui en énoncera les règles.

*Définir ? Règles ?* les termes sont certes ambigus... Lorsqu'on utilise un théorème mathématique ou lorsqu'on s'arrête, en voiture, à un feu rouge, on suit bien, dans ces deux cas, des *règles*. Mais dans ces deux cas, nous ne parlons pas de la même chose. Le théorème est une règle au sens où il explique *ce qui est*, le code de la route en est une au sens où il expose *ce qui doit être*. De même, il existe deux sortes d'attitudes lorsqu'on parle de la langue : en France, on dit souvent « je vais *au* coiffeur », mais l'on doit dire : « je vais *chez* le coiffeur ». Comment *définir* en ce cas la langue française ? On peut aussi bien choisir de la *définir* de façon *descriptive* en montrant la façon dont elle se parle, que choisir de la définir de façon *normative*, en montrant comment elle doit se parler. Dans le premier cas, on montrera que les Français ont tendance à dire : « Je vais *au* coiffeur », mais dans le second on montrera que le français doit dire : « Je vais *chez* le coiffeur ». C'est la même question qui se pose lorsqu'il s'agit de *définir* la « littérature » : doit-on *décrire* ce qui existe, ou doit-on *légiférer* sur ce qui doit être ? Dans le premier cas la *définition* est *descriptive*, alors que dans le second, elle est *normative*.

## B. La Poétique d'Aristote

Du temps des Grecs, la question ne se posait même pas... Une définition générique, celle qui consiste à définir les *genres* de la littérature, était à la fois *descriptive* et *normative* : « C'est parce que l'on a toujours fait comme ça que les choses sont bien comme elles sont, et c'est parce qu'elles sont bien faites qu'il faut suivre ce qui est déjà efficace... ». Aristote ne donne donc pas de conseils, il explique principalement comment les choses *sont*, c'est-à-dire comment elles *doivent être*... Tout au plus exprime-t-il certains regrets sur le fait qu'à son époque, on commence à s'écarter du chemin suivi auparavant. Ce point est important : dans sa *Poétique*, Aristote n'a nullement pour souci d'imposer une norme, mais bien de décrire. C'est seulement **par la suite** que les poéticiens et dramaturges qui s'inspireront d'Aristote feront de sa *Poétique* un discours **normatif**.

Quels sont les classements, les définitions d'Aristote ?

1. Il sépare tout d'abord le travail de l'historien de celui du poète, en expliquant que la différence principale entre ces deux écrivains n'est pas que le premier écrit en prose et le second en vers, mais bien que le premier a pour rôle « de dire ce qui a eu lieu réellement » et le second de dire « ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du **vraisemblable** et du **nécessaire** ».
2. Il sépare ensuite, au nombre des œuvres « poétiques », celle qui s'expriment au moyen de la *narration* ou : *diégésis* (l'épopée) et celles qui s'expriment au moyen de la *représentation* ou : *mimésis* (le théâtre).
3. Il oppose alors la *comédie* et la *tragédie*, dans la mesure où la première représente des hommes « bas », « médiocres », dont les actions sont « basses », « viles », et où la seconde met en scène des Dieux, des hommes nobles, dont les actions sont « nobles » également. Notez bien ce point : Aristote ne définit donc pas la *tragédie* de la *comédie* à partir de leurs *effets* (sérieux/drôle) comme nous le ferions *a priori* de nos jours, mais à partir de leurs *causes* : les univers de ces deux sous-genres sont différents, et même opposés.

C'est à partir de ces distinctions successives qu'Aristote traite, en quelques chapitres, des points essentiels qui *définissent* une *tragédie*. Et la *comédie* ? Aristote

aurait écrit un second tome de sa *Poétique*, exclusivement consacré à la comédie, qui se serait perdu. C'est sur cette hypothèse que s'est écrit le roman médiéval du critique italien Umberto Eco, adapté par la suite au cinéma par Jean-Jacques Annaud : *Le Nom de la Rose*. Reste qu'en l'absence d'une *Poétique* de la comédie, les poéticiens continuateurs d'Aristote s'inspireront de celle qu'il a écrite sur la tragédie pour codifier les règles de la comédie, en particulier sur la question des unités. C'est pourquoi j'expose ici rapidement celles qui concernent la tragédie, en vous demandant de **vous reporter** également aux **documents** que j'ai placés à la fin de ce cours, qui citent quelques extraits des *Poétiques* qui ont précédé le siècle classique.

Aristote en effet envisage qu'une tragédie doit respecter **deux unités**, une **unité d'histoire** (ou : **d'action**) et une **unité de temps**. Attention ! J'ai bien écrit : **deux** ! Aristote ne parle aucunement d'unité de lieu. Cette dernière consigne sera proposée seulement à la Renaissance et ce serait une grave erreur de l'attribuer aux poéticiens de l'Antiquité.

### 1. Unité de l'histoire :

Dans la vie, il se produit un nombre infini d'actions. Mais lorsque Homère raconte l'histoire d'Ulysse, explique Aristote, il ne raconte pas *tout* ce qui a pu arriver à son héros, loin de là. Il représente une action *unique*, celle de son retour vers Ithaque, une action dont *toutes les parties* sont *nécessaires*, une action présentée de telle sorte qu'on n'en peut supprimer aucune partie sans en altérer le tout. Cette **unité d'action** est bien entendu à mettre en rapport avec le fait qu'une tragédie doit tenir compte de ce qui est *nécessaire* : une unité à observer au nom de l'*efficacité*.

### 2. Unité du temps

Je laisse ici la parole à Aristote : « La tragédie essaie autant que possible de tenir *dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter* ». Cette phrase appelle quelques commentaires. Tout d'abord, il s'agit pour Aristote d'établir un *constat*. Il est vrai que le temps fictif des tragédies grecques était relativement court. Qu'entend-on, en ce cas, par *révolution du soleil* ? Il serait **stupide** d'en déduire, en interprétant cette phrase selon notre façon actuelle de compter le temps, qu'une tragédie doit se dérouler en 24 heures ! Pour les Grecs, une **révolution du soleil**, c'est tout simplement le parcours du soleil **de son lever à son coucher**... Ce qui nous ramène à bien moins de 24 heures... Le découpage d'une journée en 24 heures est bien postérieur à Aristote.

Notez également les nuances dans ce qui pour Aristote est une description du théâtre tel qu'il s'écrit à son époque et antérieurement : « *autant que possible* » ; « *ou de ne guère s'en écarter* ». De ce point de vue, la tragi-comédie *Le Cid* de Corneille, dont l'action se ramasse sur un maximum de trois demi-journées, présente une structure temporelle compatible avec les préceptes d'Aristote. La pièce de Corneille n'a d'ailleurs jamais reçu la moindre critique sur ce point, même si plus tard les dramaturges classiques, Racine en tout premier lieu, s'efforceront de faire tenir la fable de leur pièce en une journée tout au plus.

### C. L'Art poétique d'Horace

Bien après l'ouvrage d'Aristote, dans une Rome qui s'efforce de suivre l'exemple des anciens Grecs, le poète Horace, contemporain de l'empereur Auguste (I<sup>er</sup> siècle



avant J.-C.), écrit une *Epître aux Pisons*, appelée également depuis *Art poétique*. Cet ouvrage traite de diverses questions de poétique, et notamment de l'écriture du théâtre. Horace étend la réflexion d'Aristote à la *comédie*, et reprend à son compte les grands principes énoncés par son prédécesseur, qu'il développe, notamment sur trois points :

- 1) la réflexion d'Aristote sur l'unité d'action est prolongée de la façon suivante : pour être efficace, *l'action d'une pièce de théâtre doit être représentée le plus près possible de sa fin*. La pièce doit par conséquent commencer alors que l'action est déjà largement entamée, c'est-à-dire **in medias res** (« **au milieu de l'action** »).
- 2) Les actions, mais également les discours tenus par les personnages, doivent être en accord avec l'âge, le caractère et le rang social de ces personnages.
- 3) C'est la grande nouveauté par rapport à Aristote : les pièces de théâtre doivent avoir **une longueur de cinq actes, ni plus ni moins** (Et ceci est valable, bien entendu, aussi bien pour la tragédie que pour la comédie).

#### D. L'héritage français des poétiques antiques

A partir de la Renaissance, les poètes français écrivent de nouveau des tragédies en s'inspirant consciencieusement des Anciens, auxquels ils empruntent leurs principes et leurs sujets, concurremment aux sujets tirés de la *Bible*. Ils prolongent également, en produisant à leur tour des *poétiques*, telle celle de Jean de la Taille : *De l'Art de la tragédie* (1570-72), les réflexions d'Aristote et d'Horace à qui ils rendent hommage. Jean de la Taille (voir également dans la partie « Documents » placée à la fin de ce cours) ajoute deux éléments nouveaux aux réflexions de ces prédécesseurs, l'**unité de lieu** et la **liaison des scènes**. *Liaison des scènes* ? Citons Jean de la Taille : « faire en sorte que la scène étant vide de joueurs, un acte soit fini ». Une scène de théâtre ne doit par conséquent pas être vide, ne fût-ce que quelques secondes, tant qu'un acte n'est pas terminé.

Comment doivent s'écrire les tragédies ? En vers, naturellement, comme le faisaient les Anciens, et pour cela, on utilisera le vers le plus noble, le plus majestueux de la langue française, le vers de douze syllabes, l'**alexandrin**, dont je vous parlerai au prochain cours.

Qu'en est-il alors de la *comédie* ? Il s'agit d'un genre noble, hérité des Anciens et qui doit se distinguer des genres vulgaires que sont les genres du théâtre médiéval, la *farce* en particulier, même si ce genre est certes moins noble que la tragédie. Les grands principes de composition de la comédie communs à toute l'Europe sont les suivants : une histoire d'amour entre deux jeunes gens appelée à finir de façon heureuse en dépit des embûches susceptibles de détruire leur projet, celui de se marier. Mais en France, ces principes seront unis à ceux qui régissent l'écriture de la tragédie : écriture versifiée (la *comédie* doit se distinguer de la *farce* écrite en prose), début *in medias res*, unités de temps, de lieu et d'action. Quant aux *personnages*, s'ils sont, conformément à ce que prônait Aristote, d'un niveau plus *bas* que ceux de la *tragédie*, il ne saurait en aucun cas s'agir de gens du peuple, comme les personnages de la *farce*. Les personnages de la tragédie sont des princes : ceux de la comédie sont des nobles ou à la rigueur des bourgeois élégants aux manières de nobles.

#### 4. 4. La comédie française au XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à Molière

Après les mises en pratique de renouvellement du genre lancées par les écrivains humanistes depuis le milieu du siècle précédent, la *comédie* « régulière » connaît



longtemps quelque peine à s'imposer dans les salles parisiennes : elle est en effet sérieusement concurrencée par les spectacles offerts tant par la *commedia dell'arte* italienne que par la pastorale, la tragi-comédie et la farces, autrement plus appréciées des publics mondains et populaires. Le genre sera encouragé à partir des années trente, à la fois par la disparition de quelques grandes figures de la farce parisienne, Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille, Tabarin et Turlupin, et par la condamnation croissante du genre grossier qu'est la farce. Il est vrai que la comédie française repose bien plus alors sur des principes de poétique visant à coder un genre né de travaux d'hommes de lettres et de théoriciens que sur la captation éventuelle du plaisir du public. Le rire n'en est plus une fonction essentielle, et en est même chassé s'il repose sur des effets ou des sujets bas. Tout au plus doit-il servir à épouser la portée morale du drame, celle qui consiste à blâmer les vices : tel est le sens de la formule *Castigat ridendo mores* : « Elle corrige les mœurs par le rire ». Cette formule est la devise de la comédie trouvée au milieu du siècle par le poète Jean de Santeul, qui a figuré sur la toile du théâtre de l'Arlequin Dominique. Encore faut-il que le rire ait de la tenue et qu'il convienne aux gens de goût : c'est de la difficulté d'associer le rire et les convenances d'un genre noble, même s'il est plus bas que la tragédie, que témoignera la réflexion de Dorante dans *La Critique de l'Ecole des femmes* (1663) de Molière : « *c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens* ».

### A. Traits généraux

Ce qui distingue la *comédie* de la *tragédie* repose principalement sur le registre, le thème et l'issue de l'action. Si le registre de la comédie se doit d'être certes moins élevé que celui de la tragédie, il ne peut en principe pas, et ce sera le cas jusqu'à Molière, descendre jusqu'à celui de la farce. Ce registre est maintenu à la fois par la qualité d'une langue non prosaïque — et style et lexique participent tout autant de la qualité langagière du discours comique que la tenue de l'alexandrin — et par l'univers dans lequel est appelé à se dérouler l'action comique. Les personnages de la comédie, s'ils n'ont pas la noblesse et la stature des personnages tragiques, s'ils ne sont pas soumis comme eux aux impérieuses contraintes exercées par la raison d'Etat, ne sont pas pour autant issus du peuple comme le sont les personnages de la farce : la présence des valets, héritée de la comédie italienne, n'est justifiée que parce qu'ils sont au service de leurs maîtres. Il s'agit généralement de petits nobles voire de bourgeois occupant une situation honnête et confortable. Le thème et l'issue de l'action comique ne souffrent pas d'exception : il s'agit toujours, comme depuis les comédies anciennes, comme partout ailleurs en Europe, d'une intrigue amoureuse entre un couple — parfois deux — de jeunes gens, menacée d'obstacles dès l'ouverture du rideau, et dont l'issue sera malgré tout heureuse.

La *comédie*, bien plus que les autres genres du siècle, est le symptôme de la tension présente entre les goûts d'un public amateur de légèreté et d'amusements, celui à qui elle est en principe destinée, et les objectifs érudits des hommes de lettres qui l'écrivent, et qui sont souvent les mêmes que les hommes de lettres qui en fixent les règles. Cette tension sera dénouée au cours du siècle en deux étapes, qui prépareront la comédie française à devenir au siècle suivant un genre omniprésent et protéiforme, et à être imitée de ses voisins, l'Italie en particulier. Ces deux étapes sont liées aux deux auteurs qui ont, l'un après l'autre, rénové le genre en le transformant en un genre spécifiquement français : *Corneille* et *Molière*.

## B. La comédie selon Pierre Corneille

À la date de 1635 où il fait jouer sa première tragédie, *Médée* — la tragi-comédie *Clitandre* (1631) ne sera renommée *tragédie* qu'à partir de 1644 —, *Corneille* est déjà l'auteur de six comédies à succès qui ont fait les beaux jours du Théâtre du Marais depuis 1629, date de sa première pièce *Mélite*. Avec *Mélite*, le jeune dramaturge de vingt-trois ans entame un cycle de pièces déclinant les mêmes constantes, celles correspondant aux exigences et à la mode littéraire du moment. Il s'agit d'intrigues menées sur cinq actes et rédigées en alexandrins réguliers, donnant une issue heureuse à des amours vécues par de jeunes nobles — ou tout au moins des bourgeois aisés —, éventuellement accompagnés de domestiques et portant, conformément à une tradition remontant à la comédie latine, des noms « à la grecque », noms qui sont également ceux des personnages qui peuplent les pastorales, personnages prédestinés aux jeux de l'amour. L'intrigue se déroule toujours sur une place parisienne (cf. les titres : *La Galerie du palais*, *La Place royale*), et la portion de rue dans laquelle prend place l'action est encadrée, de part et d'autre de la scène, par deux maisons, comme dans les pièces de *Plaute* et de *Térence*.

L'innovation de *Corneille* à travers ces six premières pièces consiste certes à avoir affranchi la comédie des modèles de la farce, de la comédie italienne et de la pastorale qui inspiraient alors les pièces à rire ou à sourire de son époque : il rappellera, à l'occasion de la réédition de ses œuvres complètes en 1660, dans l'« Examen » consacré à *Mélite*, ce que cette première pièce apportait de nouveauté de ce point de vue (voir *infra*, dans la partie documentaire située à la fin de ce cours). Mais sa vraie réussite est de l'avoir également affranchie de la comédie humaniste et de ses modèles latins, en faisant jouer des personnages contemporains du public qui les regarde, et à avoir conquis ce public en lui présentant des pièces exclusivement consacrées aux jeux amoureux, dans un style à la fois simple et soutenu, un style où la tenue de l'alexandrin et du lexique font bon ménage avec l'oralité. À travers les émois, les rivalités et les couples qui se forment dans les groupes de jeunes gens se retrouvant sur le pavé parisien, c'est elle-même que la bonne société bourgeoise ou mondaine fréquentant le Théâtre du Marais contemple, tout en se plaisant à l'étalage des complications, voire des cruautés sentimentales dont un siècle plus tard *Marivaux* exploitera durablement la veine.

1636 marque un tournant dans l'œuvre de *Corneille* : c'est l'année où il se tourne vers le théâtre espagnol qui lui inspire, outre *Le Cid* joué au début de l'année suivante, une pièce qu'il qualifiera lui-même d'« étrange monstre », et qui deviendra, de loin, sa comédie la plus célèbre et la moins « régulière » de celles qu'il aura composées : *L'illusion comique*. Elle appartient à plus d'un titre à la veine baroque : excès des émotions, mise en abyme du théâtre — l'*illusion comique* est celle qui entretient la confusion entre les événements réels et eux joués par des personnages eux-mêmes comédiens de théâtre —, et composition mixte ; *Corneille* lui-même la présentera comme une pièce en cinq actes dont le premier « n'est qu'un prologue, les trois suivants font une tragédie imparfaite, le dernier est une tragédie ». C'est pourtant une « comédie » qu'il choisira de présenter avec cette pièce. « Etrange monstre », elle l'est également dans la mesure où *Corneille* ne renouvellera pas cette veine. Mais c'est encore sur l'Espagne qu'il se penchera pour écrire en 1644 et 1645 *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*, ses deux dernières comédies. À cette date, *Corneille* exploite déjà de façon continue le domaine tragique. La comédie en France continuera de s'inspirer dans les années 1640-1650 de la comédie espagnole, adaptée pour les scènes parisiennes par son frère *Thomas Corneille*, *Scarron* et

*Boisrobert*. Ses canons seront dix ans plus tard, et durablement, bouleversés par le succès des pièces de *Molière*.

Voilà le matériel et l'héritage à partir desquels se sont écrites les comédies au siècle classique, au moment où Molière présente ses premières grandes comédies devant le public parisien. Nous aurons besoin de les connaître, dans la mesure où l'application des principes contenus dans ces diverses *poétiques* était une affaire fort importante alors. Je vous laisse ici pour ce premier cours et je vous renvoie à présent à la lecture de *L'École des femmes*.

## 5. Conseils pour la lecture de *L'École des femmes*.

Quelques derniers conseils pour la lecture de votre première œuvre, *L'École des femmes*. Ces conseils restent bien entendu valables pour la lecture des œuvres suivantes. La langue française de cet ouvrage n'est pas exactement celle que nous avons l'habitude de lire. Tout d'abord parce que les textes ne sont pas écrits en prose, et que l'écriture versifiée donne parfois l'occasion de certaines distorsions syntaxiques. Mais surtout parce que le français de l'époque classique n'est pas tout à fait celui du XXI<sup>e</sup> siècle, sans compter le fait que Molière a parfois recours à des archaïsmes, des régionalismes... Il s'agit pourtant de *notre* langue, écrite à une époque pas si éloignée (moins de trois cent cinquante ans). Il va sans dire que vous n'avez pas le droit de ne pas comprendre le texte que nous étudions, ni et encore moins de faire des contresens sur ce texte. Je rappelle que si vous éprouvez quelque appréhension à lire ces textes, vous pouvez parfaitement vous les procurer dans une édition scolaire pourvue de notes explicatives. Mieux, ou de façon complémentaire, à l'occasion : utilisez dès que possible la liste de diffusion pour poser toute question portant sur le sens d'un mot, d'une expression, d'un vers. Je vous répondrai aussitôt. Dans tous les cas, ne lisez surtout pas vos textes à la va-vite : l'établissement d'une fiche de lecture que vous alimentez, livre refermé, acte par acte, est un excellent moyen à la fois de mémoriser votre texte et ses questionnements, et de vérifier s'il a été correctement lu.

Bon courage, et à bientôt.

## Quelques documents<sup>1</sup>.

### ARISTOTE, *LA POETIQUE*, extraits<sup>2</sup>.

#### Poésie, vraisemblable et vérité

De ce que nous avons dit, il ressort clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire. Car la différence entre le chroniqueur<sup>3</sup> et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose (on pourrait mettre en vers l'œuvre d'Hérodote, ce ne serait pas moins une chronique en vers qu'en prose) ; mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu ; c'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier. Le « général », c'est le type de choses qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement. (Ch. 9)

#### Sur la spécificité de la comédie

Puisque ceux qui représentent [au lieu de raconter, c'est-à-dire au théâtre] représentent des personnages en action, et que nécessairement ces personnages sont nobles ou bas — les caractères relèvent presque toujours de ces deux seuls types puisque, en matière de caractère, c'est la bassesse ou la noblesse qui pour tout le monde fondent les différences —, c'est-à-dire soit meilleurs soit pires que nous, soit semblables [...], il est évident que chacune des représentations dont j'ai parlé comportera aussi ces différences [...]. C'est sur cette différence même que repose la distinction de la tragédie et de la comédie : l'une veut représenter des personnages pires, l'autre des personnages meilleurs que les hommes actuels. (Ch. 2)

La comédie est [...] la représentation d'hommes bas ; cependant elle ne couvre pas toute bassesse : le comique n'est qu'une partie du laid ; en effet le comique consiste en un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction ; un exemple évident est le masque comique : il est laid et difforme sans exprimer la douleur. (Ch. 5)

#### Sur les unités

L'épopée s'accorde avec la tragédie en tant qu'elle est une représentation d'hommes nobles [...] mais le fait qu'elle<sup>4</sup> a un mètre uniforme et qu'elle est une narration les rend différentes. Elles le sont encore par leur longueur<sup>5</sup> : la tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter<sup>6</sup>. (Ch. 5).

<sup>1</sup> Les passages entre crochets correspondent aux coupures que je pratique dans le texte, ou à l'inverse aux rajouts que j'y apporte pour faciliter leur compréhension.

<sup>2</sup> Établissement du texte et traduction par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, « Poétique », Seuil, 1980.

<sup>3</sup> Nous dirions de nos jours : « l'historien ».

<sup>4</sup> L'épopée.

<sup>5</sup> Entendre ici la durée de la fable, et non celle du texte et de son jeu ou de son récit.

<sup>6</sup> Je rappelle que la *Poétique* d'Aristote est une poétique *descriptive* et non *normative* : elle décrit ce qu'il en est du cas général. Deux pièces d'Eschyle, *Agamemnon* et *Les Euménides*, dépassent largement le cadre temporel décrit ici par Aristote.

L'unité de l'histoire ne vient pas, comme certains le croient, de ce qu'elle a un héros unique. Car il se produit dans la vie d'un individu unique un nombre élevé, voire infini, d'événements dont certains ne forment en rien une unité ; et de même un individu unique accomplit un grand nombre d'actions qui ne forment en rien une action une. [...] Homère, qui est incomparable sous tous les autres rapports, semble là aussi avoir vu juste, que cela s'explique par sa connaissance de l'art ou par son génie naturel : en composant l'*Odyssée*, il n'a pas raconté tout ce qui a pu arriver à Ulysse, par exemple la blessure reçue sur le Parnasse ou la folie simulée devant l'armée rassemblée, puisque aucun de ces événements n'entraînait nécessairement ni vraisemblablement l'autre ; mais c'est autour d'une action une au sens où nous l'entendons qu'il a agencé l'*Odyssée*, et pareillement l'*Illiade*. Aussi, de même que, dans les autres arts de la représentation, l'unité de la représentation provient de l'unité de l'objet, de même l'histoire, qui est représentation d'action, doit l'être d'une action une et qui forme un tout ; et les parties que constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé. Car ce dont l'adjonction ou la suppression n'a aucune conséquence visible n'est pas une partie du tout. (Ch. 8)

## **HORACE, *ART POÉTIQUE*, extraits<sup>7</sup>.**

### **Sur les discours des personnages**

Il sera très important d'observer si c'est un dieu qui parle ou un héros, un vieillard mûri par le temps ou un homme encore dans la fleur d'une fougueuse jeunesse, une dame de haut rang ou une nourrice empressée, un marchand qui court dans le monde ou le cultivateur d'un petit domaine verdoyant [...]. Suivez, en écrivant, la tradition, ou bien composez des caractères qui se tiennent. S'il vous arrive de remettre au théâtre Achille si souvent célébré, qu'il soit infatigable, irascible, inexorable, ardent, qu'il nie que les lois soient faites pour lui et n'adjuge rien qu'aux armes. Que Médée soit farouche et indomptable, Ixion perfide, lo vagabonde, Oreste sombre ...]. Il vous faut marquer les mœurs de chaque âge et donner aux caractères, changeant avec les années, les traits qui conviennent. L'enfant qui sait déjà répéter les mots et imprime sur le sol un pied sûr recherche ses pareils pour jouer avec eux ; sa colère éclate et s'apaise sans motif ; il change d'une heure à l'autre. Le jeune homme encore imberbe, enfin délivré de son gouverneur, fait sa joie des chevaux, des chiens, des pelouses du Champ de Mars ensoleillé ; il est de cire pour recevoir l'impression du vice, rétif à qui le reprend, peu empressé de pourvoir à l'utile, prodigue d'argent, hautain, plein de désirs et prompt à délaisser ce qu'il aimait [...].

### **Structure de la pièce : ce que doit faire un bon poète**

Il se hâte toujours vers le dénouement, il emporte l'auditeur au milieu des faits<sup>8</sup>, comme s'ils étaient connus ; les incidents qu'il désespère de traiter brillamment, il les laisse ; et il sait feindre de telle manière, mêler si bien le mensonge et la vérité que le milieu est en harmonie avec le commencement et la fin avec le milieu.

<sup>7</sup> Je rappelle qu'à l'origine, ce texte avait pour titre *Épître aux Pisons*. La traduction est celle de François Villeneuve, coll. « Budé », Les Belles Lettres, 1934.

<sup>8</sup> En latin dans le texte : « *in medias res* » !

### Sur les parties et le dénouement de la pièce de théâtre

Une longueur de cinq actes, ni plus ni moins, c'est la mesure d'une pièce qui veut être réclamée et remise sur le théâtre. Qu'un dieu n'intervienne pas, à moins qu'il ne se présente un nœud digne d'un pareil libérateur<sup>9</sup>.

### JEAN DE LA TAILLE, « DE L'ART DE LA TRAGÉDIE », extraits<sup>10</sup>.

#### Conditions de jeu et vraisemblance, unité de lieu

Il faut toujours représenter l'histoire ou le jeu en un même jour, en un même temps, et en un même lieu<sup>11</sup> ; aussi se garder de ne faire [aucune] chose sur la scène qui ne s'y puisse commodément et honnêtement faire, comme d'y faire exécuter des meurtres, et autres morts [...], car chacun verra bien toujours [ce] que c'est.

#### Structure et développement

Quant à ceux qui disent qu'il faut qu'une Tragédie soit toujours joyeuse au commencement et triste à la fin, et une Comédie (**qui lui est semblable quant à l'art et [à la] disposition, et non [quant au] sujet**<sup>12</sup>) soit au rebours, je leur advise<sup>13</sup> que cela n'advient pas toujours, pour<sup>14</sup> la diversité des sujets et bâtiments<sup>15</sup> de chacun de ces deux poèmes. Or c'est le principal point d'une Tragédie de la savoir bien disposer, bien bâtir, et la déduire de sorte qu'elle change, transforme, manie, et tourne l'esprit des écoutants<sup>16</sup> deçà delà, et faire qu'ils voient maintenant<sup>17</sup> une joie tournée tout soudain en tristesse, et maintenant<sup>18</sup> au rebours, à l'exemple des choses humaines. Qu'elle soit bien entrelacée, mêlée, entrecoupée, reprise, et sur tout à la fin rapportée à quelque résolution et but de ce qu'on avait entrepris d'y traiter<sup>19</sup>. Qu'il n'y ait rien d'oisif<sup>20</sup>, d'inutile, ni rien qui soit mal à propos. Voilà quant au sujet ; mais quant à l'art qu'il faut pour la disposer, et mettre par écrit, c'est de la diviser en cinq actes, et faire de sorte que la scène étant vide de joueurs, un acte soit fini, et le sens [...] parfait. Il faut qu'il y ait un Chœur [et] ne commencer à déduire<sup>21</sup> sa Tragédie par le commencement de l'histoire ou du sujet, [mais] vers le milieu, ou la fin (ce qui est un des principaux secrets de l'art dont je vous parle) à la mode des

<sup>9</sup> Proscription, donc, du « *deus ex machina* ». On appelait ainsi la solution qui consistait, lorsqu'une intrigue ne pouvait se résoudre par elle-même, à faire descendre, au moyen d'une machine, un dieu des nuages. Par extension, cette expression désigne tout moyen extérieur à l'action convoqué dans le but de la résoudre.

<sup>10</sup> Ce texte a été publié en préface à une tragédie biblique, *Saül le furieux*. Je le restitue sous une forme modernisée qui n'engage que moi.

<sup>11</sup> Ne pas oublier : cette dernière préoccupation est **absente** chez les poéticiens tragiques. Elle apparaît ici pour la première fois.

<sup>12</sup> C'est moi qui souligne. Notez bien que pour le dramaturge humaniste, si la comédie observe un parcours inverse de celui de la tragédie, les règles de composition de l'une comme de l'autre doivent être semblables.

<sup>13</sup> « je les avise ».

<sup>14</sup> « en raison de ».

<sup>15</sup> « constructions ».

<sup>16</sup> « des auditeurs ».

<sup>17</sup> « aussitôt » !

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> « ramenée à toutes les décisions et les objectifs que l'on s'était proposé de traiter ».

<sup>20</sup> « de vain ».

<sup>21</sup> « conduire ».



meilleurs poètes vieux<sup>22</sup>, et de ces grand[e]s œuvres héroïques, et ce afin de ne l'ouïr<sup>23</sup> froidement, mais avec cette attente, et ce plaisir d'en savoir le commencement, et puis la fin après.

### **Pierre Corneille, « Examen » de *Mélite* (extrait).**

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<sup>24</sup>. Je n'avais pour guide qu'un peu de sens commun, avec les exemples de feu Hardy, dont la veine était plus féconde que polie, et de quelques modernes qui commençaient à se produire, et qui n'étaient pas plus réguliers que lui. Le succès en fut surprenant : il établit une nouvelle troupe de comédiens à Paris [...].

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 fît 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.

---

<sup>22</sup> « poètes antiques ».

<sup>23</sup> « l'entendre ».

<sup>24</sup> La pièce date de 1629, avant l'instauration des règles classiques. L'examen est écrit en 1660.