

Calendrier 2024-2025

16D119 : LITTÉRATURES MODERNES ET CONTEMPORAINES

La comédie classique en France. XVII^e et XVIII^e siècles

Enseignants : **Hervé Bismuth & Jean-Luc Martine**

Dates	Contenus et activités	Retour des travaux
Mercredi 23 octobre 2024	Cours n° 1 Présentation, généralités. (H. Bismuth et J.-L. Martine) La comédie jusqu'à Molière (H. Bismuth). Sujet du devoir n° 1. (fiche de lecture pour M. Bismuth)	
Mercredi 20 novembre 2024	Cours n° 2 (H. Bismuth) Molière et le théâtre au XVII ^e siècle. Molière, <i>L'École des femmes</i> . Sujet du devoir n° 2. (dissertation pour M. Bismuth)	Devoir n°1
Mercredi 18 décembre 2024	Cours n° 3 (H. Bismuth) Molière, <i>Le Tartuffe</i> . Sujet du devoir n°3 (fiche de lecture pour M. Martine)	Devoir n°2
Mercredi 15 janvier 2025	Cours n° 4 (H. Bismuth) Molière, <i>Le Misanthrope</i> .	
Mercredi 12 février 2025	Cours n° 5 (J.-L. Martine) Marivaux, <i>La Double Inconstance</i> . Sujet du devoir n°4 (dissertation pour M. Martine)	Devoir n°3
Mercredi 12 mars 2025	Cours n° 6 (J.-L. Martine) Beaumarchais, <i>Le Barbier de Séville</i> .	
Mercredi 09 avril 2025	Cours n° 7 (J.-L. Martine) Beaumarchais, <i>Le Mariage de Figaro</i> .	Devoir n°4

Supports de cours :

Fichiers sonores et documents texte en ligne. Ressources en ligne.

Rendu des devoirs : travaux manuscrits (numérisés ou par envoi postal, au choix).

Contacts, remise des travaux, modalités d'évaluation : à l'intérieur de ce premier fascicule.

La comédie classique en France

PRESENTATION GENERALE	2
CONTACTS	2
PLANNING DE LECTURE.....	3
BIBLIOGRAPHIE COMMENTEE.....	4
DEVOIRS ET EXAMENS	5
COURS N° 1 (H. BISMUTH) : GENERALITES & HISTORIQUE (CM).....	7
I. QU'EST-CE QU'UN TEXTE DE THEATRE ?	7
I. A. LE DISCOURS DRAMATIQUE.....	8
I. B. QUELQUES NOTIONS.....	9
II. QU'ENTEND-ON PAR COMEDIE ?	12
III. HISTOIRE (RAPIDE) DE LA COMEDIE.....	13
III.1. LA COMEDIE GRECQUE	13
III.2. LA COMEDIE LATINE	13
III.3. LA FARCE MEDIEVALE.....	14
III.4. RENAISSANCE DE LA COMEDIE	14
IV. L'ERE DU CLASSICISME. QUE VEUT DIRE CLASSIQUE ?	14
IV. 1. LE TOURNANT LITTERAIRE DU XVII ^E SIECLE	15
IV. 2. LE RETOUR AUX ANCIENS.....	16
IV. 3. DE LA <i>POETIQUE</i> D'ARISTOTE A LA RENAISSANCE	18
IV. 4. LA COMEDIE FRANÇAISE AU XVII ^E SIECLE JUSQU'A MOLIERE.....	21
V. SUJET DU DEVOIR N° 1 (POUR LE 20 NOVEMBRE).....	24
VI. CONSEILS POUR LA LECTURE DE <i>L'ÉCOLE DES FEMMES</i>.....	24
VI. 1. CONSEILS GENERAUX POUR LA FABRICATION D'UNE FICHE DE LECTURE.....	24
VI. 2. QUELQUES DIRECTIONS DE TRAVAIL POUR UNE FICHE SUR <i>L'ÉCOLE DES FEMMES</i>	25
VII. QUELQUES DOCUMENTS	26
ARISTOTE, <i>LA POETIQUE</i> (EXTRAITS).....	26
HORACE, <i>ART POÉTIQUE</i> (EXTRAITS)	28
JEAN DE LA TAILLE, « DE L'ART DE LA TRAGÉDIE » (EXTRAITS).....	28
PIERRE CORNEILLE, « EXAMEN » DE <i>MÉLITE</i> (EXTRAIT).....	29

Présentation générale

Le programme 16D119 portera cette année sur un genre théâtral précis, la **comédie**, et sur les *siècles classiques* (XVII-XVIII) qui l'ont vue fleurir en France.

Cette présentation générale du cours exposera quelques généralités sur le texte de *théâtre*, sur la notion de *genre* et sur le classicisme.

Nous aborderons par la suite tout au long de cette année des questions aussi diverses que celles du genre théâtral, de la thématique et des codes de la comédie, en nous appuyant tout particulièrement sur trois auteurs de comédie, dont nous expliquerons certaines œuvres. C'est donc sur ce cours, mais aussi sur le contenu de ces œuvres que porteront vos entraînements universitaires concernant ce cours et, évidemment, vos examens. Ces œuvres sont au nombre de six :

Molière : *L'École des femmes*, *Le Tartuffe*, *Le Misanthrope*, que vous pouvez choisir *dans l'édition que vous voulez*, à la condition que cette édition numérote les vers du texte (ne choisissez donc pas *Librio*) ;

Marivaux : *La Double Inconstance*, édition GF Flammarion (présentation par Christophe Martin) ;

Beaumarchais : *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*, dans : *Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, La Mère coupable*, édition GF Flammarion (présentation par R. Pomeau).

Pour Marivaux et Beaumarchais, l'édition a son importance : elle détermine la pagination et donc les références de page des textes.

Les cours proposés comporteront des éléments de cours magistral : notions littéraires, perspectives historiques, outils de travail, et des éléments de travail dirigé : approches des textes, lectures de détail, corrigés. Hervé Bismuth se chargera de la première partie du cours, et en particulier du cours sur Molière, et Jean-Luc Martine de la partie suivante, et en particulier des cours sur Marivaux et Beaumarchais.

Ce premier cours est donc un cours d'accueil, de présentation et de prise de contact ; il contient également les premiers éléments du cours nécessaires pour commencer la lecture de la première pièce de votre parcours : *L'École des femmes*. J'annonce donc ici votre premier travail : lire (ou relire) *L'École des femmes*, crayon en main, en commençant à vous constituer votre première fiche de lecture, tout en parcourant cette première livraison. Cette fiche de lecture sera à remettre pour mercredi 20 novembre prochain (Voir plus bas : Intitulé du devoir n° 1 et Conseils généraux pour la fabrication d'une fiche de lecture.).

Contacts

De façon générale, vous pouvez nous joindre à partir de votre plateforme de travail qui est à l'adresse :

<https://moodle-foad.u-bourgogne.fr>

Sur la page consacrée au cours 16D119, vous trouverez les moyens de poser vos questions publiquement (*Forum des questions*, voir plus bas) mais aussi d'envoyer des courriers privés par l'intermédiaire de la plateforme (*courrier électronique*).

Nous nous engageons, sauf circonstances exceptionnelles, à ne jamais dépasser le délai de 48 heures en semaine ouvrable avant de répondre à un courrier électronique de votre part. Par conséquent, si vous avez l'impression de nous avoir envoyé un message, en privé ou sur le forum, et que ce message reste sans réponse pendant trois ou quatre jours ouvrables, surtout renvoyez-le-nous : nul n'est à l'abri d'une fausse manœuvre et les pannes de serveur sont encore, hélas, monnaie courante même si elles sont de moins en moins fréquentes. N'oubliez jamais que l'envoi d'un courrier électronique (ou la certitude de l'avoir envoyé) n'est en rien une garantie que ce courrier a été reçu, même si c'est le cas la plupart du temps.

Courrier électronique personnel

Je rappelle que vous devez nous écrire à partir de la plateforme d'enseignement en ligne. C'est même le moyen le plus sûr de nous joindre rapidement. Mais il se peut que vous ayez besoin de nous faire passer ou de nous demander une pièce jointe. Dans de tels cas, et dans de tels cas seulement, utilisez le courrier électronique traditionnel et nos adresses électroniques professionnelles :

Herve.Bismuth@u-bourgogne.fr

jean-luc.martine@u-bourgogne.fr

Veillez bien à n'utiliser cette adresse qu'en cas de nécessité (impossibilité de passer par la plateforme, besoin de joindre des fichiers) et à ne l'utiliser que pour une *question d'ordre personnel* (pour les autres cas de figure, voir immédiatement ci-dessous).

Pour les questions générales : forum des questions !

Il est *nécessaire* de nous écrire, *pour toute question générale ou d'ordre général* concernant les cours, vos lectures, les devoirs à remettre..., c'est-à-dire *pour toute question susceptible d'intéresser vos camarades, ou appelant une réponse susceptible de les concerner*, par le biais de la plateforme en ligne, dans le *Forum des questions* dédié à ce cours. Cela nous permettra de vous envoyer à tous une réponse collective, et d'en faire profiter tout le monde ; ainsi, nous gagnerons toutes et tous du temps.

Planning de lecture

Les pièces que nous vous présentons ont été classées dans l'ordre chronologique, ce qui permet de les lire dans l'ordre où elles se présentent dans l'histoire littéraire.

Pour le prochain cours (Cours n°2), vous aurez donc à lire *L'École des femmes*, et à envoyer une fiche de lecture sur cette pièce. Pendant les cinq mois suivants, vous aurez à lire (pensez à alimenter vos fiches de lecture, elles vous seront précieuses par la suite) les pièces restantes au rythme d'une pièce par mois. Pensez à lire vos pièces une première fois *avant* de prendre connaissance du cours qui lui est consacré : cela vous rendra l'assimilation de ce cours bien plus confortable.

Bibliographie commentée

On appelle en principe « bibliographie » un ensemble d'œuvres consacrées à un sujet précis, ici nos six pièces de théâtre. Mais la bibliographie la plus importante est encore l'œuvre (au masculin) des auteurs que nous étudions. Mais votre premier travail, le plus important, est le seul vraiment essentiel en première année de Lettres modernes, est de bien connaître les œuvres au programme, voilà tout.

Voici, si vous avez le temps et l'envie, quelques indications de lecture.

Sur l'Histoire du théâtre et sur la comédie

Hervé Bismuth, *Histoire du théâtre européen I : de l'Antiquité au XIX^e siècle*, Champion, « Unichamp », 2005. Encore disponible autour d'une vingtaine d'euros à l'état neuf.

Michel Gilot et Jean Serroy, *La Comédie à l'âge classique*, « Lettres/Sup », Belin, 1997. Ouvrage d'une quinzaine d'euros, qui représente un excellent parcours d'ensemble sur la comédie aux XVII-XVIII^e siècles, et qui présente également certaines pièces, sous forme de sommaire ou d'extrait. Mais... j'ai l'impression qu'il n'est plus réédité.

Gabriel Conesa, *La Comédie de l'âge classique. 1630-1715*, Seuil, « Écrivains de toujours », 1995. Par un spécialiste de la question et... de Molière (voir plus bas). On le trouve encore pour une dizaine d'euros. À peu près 250 pages au format poche.

Jean Goldzink, *Comique et au siècle des Lumières*, Éditions L'Harmattan, 2000. Dans cette réflexion sur la comédie du 18^e, je vous recommande tout particulièrement la section sur Marivaux (« l'archipel Marivaux », p. 169 et suivantes) qui constitue une base de lancement idéale pour Marivaux.

Sur les auteurs au programme

De Molière :

La Critique de l'École des femmes (1663), pièce très courte en un seul acte, « méta-pièce » écrite et montée par Molière à la suite de *L'École des femmes* et en réponse aux détracteurs de cette pièce ; elle contient des sujets de réflexion sur cette dernière pièce et sur l'art de la comédie d'autant plus incontournables qu'ils sont censés être connus d'un étudiant de Lettres travaillant sur la comédie.

Dom Juan (1665) : c'est la « grande » pièce, aussi « grande » que les trois de notre programme, écrite à l'intérieur de la période sur laquelle nous travaillons, entre *Le Tartuffe* et *Le Misanthrope*.

Les Femmes savantes (1672) : comédie des dernières années de la vie de Molière, elle offre bien des traits récurrents avec celles que nous étudions.

Sur Molière

* Georges Forestier, *Molière*, Gallimard, « Biographies NRF », 2018. Bordas, 1990. Il s'agit de la biographie la plus récente, la plus complète et la mieux documentée. La

précédente biographie, d'une qualité semblable, est : Roger Duchêne, *Molière*, Fayard, 1998, qui dépoussière un certain nombre de préjugés et de clichés inexacts. Évitez toutes les biographies précédentes, qui charrient des inexactitudes maintes fois répétées.

Sur Beaumarchais :

Jean Goldzink, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, Nizet, 2008.
Jacques Schérer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Nizet, 1965.

Et pour celles et ceux que la vie tumultueuse de Beaumarchais intéressera, voici une biographie :

René Pommeau, *Beaumarchais ou la bizarre destinée*, PUF, 1987.

Le seul autre texte de Beaumarchais qui vous est demandé de lire en plus est la préface d'*Eugénie*, que l'on détache de la pièce sous le titre d'**Essai sur le genre dramatique sérieux**. Il s'agit d'une reprise et d'une adaptation de la réflexion ouverte par Diderot sur le théâtre dans les années 1757-1758, à partir de laquelle la dramaturgie de Beaumarchais se laisse comprendre. C'est donc cette préface, et la manière dont le théâtre de Beaumarchais s'articule à la réflexion de Diderot, qui nous servira de porte d'entrée dans la trilogie. Ce texte vous sera donné plus tard en annexe au cours.

Devoirs et examens

Le type de réflexion critique associé cette année à notre étude sera la **dissertation**. À l'EAD de Dijon, vous serez évalués sur la seule dissertation finale qui vous sera proposée à l'occasion de vos examens de juin et de septembre. Pour vous y entraîner, nous vous proposons, outre la composition de deux fiches de lecture, deux **dissertations en temps libre**, qui sont certes facultatives, mais qui n'en sont pas moins nécessaires. Réussir une dissertation ne demande pas seulement la connaissance des œuvres au programme et du cours, mais également une habitude de la réflexion et des différents protocoles que cet exercice réclame. La première dissertation qui ponctuera votre année universitaire portera sur *L'École des femmes* seulement. Des conseils méthodologiques seront donnés dans ce cours, qui fournira bien entendu des corrigés portant sur les devoirs que vous aurez envoyés. À l'examen, vous aurez une dissertation synthétique portant sur plusieurs œuvres du programme de cette année.

Attention ! une dissertation n'est pas un contrôle de connaissances ; elle repose sur des protocoles précis, sur une réflexion continue, et *sur une pratique*.

Bibliographie méthodologique indicative :

* Hervé Bismuth, Martine Jacques, Hélène Monnot, *La Dissertation littéraire et ses enjeux*, Éditions Universitaires de Dijon, 2011.

NB : nous vous demandons dans le cadre de ce cours des travaux manuscrits et non tapuscrits.

Pour envoyer ses manuscrits

Vous avez le choix, pour envoyer vos manuscrits, entre la voie matérielle et la voie électronique.

Envoi sur la plateforme

Vous pouvez envoyer votre copie scannée ou photographiée sur la plateforme en ligne correspondant à ce cours, dans l'espace prévu pour le dépôt de votre devoir. Vous pouvez envoyer les formats d'image que vous voulez : .pdf, .jpg, etc. Votre devoir vous sera retourné par le même canal avec sa correction manuscrite et sa note au plus tard dans les sept jours ouvrables – sauf empêchement ponctuel, auquel cas je vous préviendrai.

Impératif : veillez à ce que votre devoir soit composé *sur la page la plus blanche possible*, et écrit *avec l'encre la plus sombre possible* (encre noire, ou à la limite encore bleue foncée). Veillez bien à envoyer *les images les plus nettes et les mieux cadrées possible*.

Courrier postal

Il vous est aussi possible, bien entendu, d'envoyer vos devoirs par **courrier postal**. Il vous faudra en ce cas glisser dans votre courrier *une enveloppe suffisamment timbrée à votre adresse* pour qu'on puisse vous les retourner corrigés.

Les devoirs sont à envoyer à :

**Hervé Bismuth,
18, rue Jean-Jean Cornu
21000 Dijon**

**Jean-Luc MARTINE
21 rue Laplace
21000 Dijon**

Il est temps de commencer ce cours.

Nous vous souhaitons une année passionnante,
Hervé Bismuth et Jean-Luc Martine

Cours n° 1 (H. Bismuth) : Généralités & Historique (CM)¹

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.

I. 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 (la *commedia dell'arte*, par exemple), 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* ou les *Fables* de La Fontaine.

- 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^e siècle Alfred de Musset. À la suite de l'échec de sa première pièce, qui n'avait 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 ni surtout 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

¹ CM : Cours magistral. TD : Travail dirigé.

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*.

I. 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 **double**s.

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 *explicités* 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*.

I. 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.

A 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 réplique de Chrysalde dans la première scène de *L'École des femmes* située dans les vers 45-72, aussi longue soit-elle, est une *tirade*.

Savoir distinguer les tirades des monologues a, outre la question de l'exactitude, une importance dans l'étude du texte de théâtre : vous remarquerez que dans *L'École des femmes* seul Arnolphe prononce des monologues, ce qui est intéressant tant du point de vue de l'étude de la dramaturgie (le spectacle est en quelque sorte focalisé sur Arnolphe et non pas sur l'une ou l'autre des deux amoureux) que du point de vue de l'histoire du théâtre (à la création, c'est l'auteur et chef de troupe Molière qui joue Arnolphe, et qui rédige de véritables *morceaux de bravoure* qu'il sait qu'il se chargera lui-même d'interpréter.

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 le dialogue entre Alain, Georgette et Arnolphe dans la deuxième scène (Acte I, scène 2) 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 196-99).

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 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 de ce genre précis qu'est la **comédie**.

II. Qu'entend-on par 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 ». Chez La Fontaine et chez Balzac, le sens de *comédie* est celui de « pièce de théâtre », celui d'où provient le nom dérivé *comédien*. Dans un sens plus restreint, le mot *comédie* est associé à *comique*, qui la plupart du temps signifie « drôle », « qui provoque le rire ». La thématique *comique* liée à la notion de *comédie* est donc 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 quatre 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 définitives strictes : d'autres sous-genres, tels la farce ou la sottise se définissent par le rire qu'ils provoquent, et la comédie sans le rire est après tout parfaitement concevable : au XVIII^e 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.
- 4) Ce champ de définitions possibles 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, au sens 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.

III. Histoire (rapide) 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.

III.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^e 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 glotonnerie 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^e siècle avant J.-C.). 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.

III.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.

III.3. La farce médiévale

La chute de l'Empire romain est associée à une condamnation ferme du théâtre latin par les Pères de l'Église. Si l'Europe redécouvre pourtant le théâtre à partir des drames religieux organisés par l'Église 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.

III. 4. Renaissance de la comédie

A l'époque où Molière écrit ses pièces, l'Europe a redécouvert — ou plus exactement 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^e siècle et qui s'achève au début du XIX^e siècle.

IV. L'ère du classicisme. Que veut dire *classique* ?

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^e 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^e 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^e 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^e siècle que l'on appellera *classique* la musique de la « grande » tradition occidentale).

Au XIX^e 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^e 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^e siècle ? Et pourquoi les Anciens ?

IV. 1. Le tournant littéraire du XVII^e siècle

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

Au XVI^e 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^e 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.

Mais au XVII^e siècle, il se produit un fait nouveau, et unique dans l'histoire de la littérature européenne : 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 de spécialistes, 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^e 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*² : 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. À tout prendre, le siècle « classique » date, précisément, de **1635**, de la fondation de l'Académie française.

IV. 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'inspirateurs « aînés », les écrivains de la Grèce et de la Rome antique ? Pour comprendre cela, il faut remonter

² Le terme *siècle* ne se spécialisera définitivement dans son sens actuel de « période de cent années » que plus tard. À l'époque classique, il désigne simplement une longue période de temps.

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^e 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^e siècle et indique clairement à quel point les années qui ont séparé le VI^e 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 *renove* la langue, on crée des grammaires, des dictionnaires, on *innove* 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^e 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.

IV. 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 ». Étymologiquement, 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 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 ainsi 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.

Si Aristote parle essentiellement de la tragédie dans sa *Poétique*, que dit-il donc de la comédie ? Deux choses :

- la comédie met en scène des hommes de « bas niveau », alors que la tragédie met en scène des hommes de « niveau élevé » ;
- la comédie se termine bien, « *et personne n'est tué par personne* » (ch.13).
Et c'est tout, ou presque !

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^{er} siècle avant J.-C.), écrit une *Épître 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.

IV. 4. La comédie française au XVII^e 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'École des femmes* (1663) de Molière : « c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens ».

A. Traits généraux

Faisons le bilan. Au XVII^e siècle, 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'État, 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

A 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. A 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. « Étrange 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. A 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* et... à votre fiche de lecture à me remettre pour le mois prochain.

V. Sujet du devoir n° 1 (pour le 20 novembre)

Vous remettrez une fiche de lecture sur *L'École des femmes* de Molière.
(Voir plus bas)

VI. 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^e 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 (quelque 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. Si vous éprouvez quelque appréhension à lire ces textes, vous pouvez parfaitement vous les procurer dans une édition scolaire pourvue de notes explicatives. De façon complémentaire, à l'occasion : *utilisez le forum des questions de notre plateforme de cours si vous avez des questions portant sur le sens d'un mot, d'une expression, d'un vers*. Je vous répondrai aussitôt que possible.

VI. 1. Conseils généraux pour la fabrication d'une fiche de lecture³

Il s'agit, pour une pièce de théâtre, de constituer un mini-dossier qui devra comprendre :

La carte d'identité de l'ouvrage : nom, auteur, date, genre, etc.

Les personnages.

Il ne s'agit pas, dans le cas d'une pièce de théâtre, de reproduire la liste des personnages telle que le texte la dresse, mais justement de les regrouper selon les centres d'intérêt qui vous aident le mieux à provoquer votre mémoire et votre réflexion. On peut les regrouper par familles, par exemple, ou par familles d'intérêt, en donnant un titre à chaque famille.

Le résumé de la fable.

Il serait stupide, là encore, de se contenter de recopier un résumé déjà fabriqué dans une édition scolaire, par exemple : ce résumé ne correspondrait pas forcément à vos besoins. Il serait également peu pertinent de dresser ce résumé scène par scène : vous risqueriez ainsi de faire passer au premier plan des événements ou des dialogues de peu d'importance et de laisser de côté certains éléments qui par la suite pourraient avoir une importance capitale. Le mieux, à mon sens, serait de résumer chaque acte, après lecture, **livre refermé** : ceci vous permettra de vérifier si vous avez

³ Ces conseils sont évidemment du même type que ceux qui vous sont donnés dans le cours de Littérature française 16D117.

réellement saisi le texte de la pièce, et au besoin, peut vous encourager à y retourner lire de plus près en cas de doute. C'est aussi un excellent exercice de vérification (avez-vous bien compris ce qui se passe ?) et de mémorisation.

Certains faits notables.

Par exemple, dans *L'École des femmes*, certains passages ne sont pas en alexandrins, comme dans le reste de la pièce. De tels phénomènes n'apparaissent pas dans le résumé mais peuvent avoir une importance. Ou encore : que sait-on du lieu, des lieux, dans le(s)quel(s) se déroulent nos pièces ? Quels sont les thèmes des discussions auxquelles se livrent les personnages, et quelle résonance ces discussions ont-elles dans la pièce ?

Vos notes personnelles. C'est le plus important. C'est la part de ce dossier où vous aurez consigné les quelques remarques, réflexions qui vous seront venues à la lecture de la pièce, et qu'il faudra ne pas oublier. Ne les mélangez pas avec ce qui précède ! Distinguez bien la part de vos réflexions personnelles, part précieuse, mais que vous pouvez modifier à volonté, avec les éléments « objectifs » de votre fiche.

VI. 2. Quelques directions de travail pour une fiche sur *L'École des femmes*

Les conseils qui suivent et qui portent sur votre travail de *L'École des femmes* sont en principe valable pour les pièces à venir dans le programme de cette année. S'ils peuvent vous être profitables dans d'autres domaines, tant mieux.

A. La fable

Le premier travail à faire après lecture de cette première pièce sera d'en « ramasser » la fable. « Ramasser » la *fable* d'une pièce de théâtre, c'est la remettre à plat, afin d'en rédiger l'histoire sur sa fiche de lecture. Pouvoir reconstituer la *fable* d'une pièce permet de savoir qu'on l'a comprise, dans chacun de ses dialogues, de vérifier que rien d'important n'a été oublié ou trop vite lu à sa lecture, et permet bien entendu de la mémoriser. Pouvoir reconstituer une fable, c'est pouvoir mettre en perspective les liens logiques qui régissent ses événements : causalité (du type : « le Petit Poucet a retrouvé son chemin *parce qu'il* avait semé des petits cailloux »), mais également concession (du type : « *en dépit de* sa férocité et de la faiblesse physique de sa victime, l'ogre ne parvint pas à manger le Petit Poucet »).

Faites ce travail acte après acte, et non pas scène par scène : cela vous permettra de hiérarchiser les scènes : elles n'ont pas toutes, vous le voyez bien, les mêmes fonctions ni la même importance diégétique dans l'acte.

La reconstitution de cette fable est-elle suffisante pour rendre compte des ressorts, de l'écriture, de la *littérarité* de la pièce ? Non, bien sûr que non. Votre fiche de lecture ne peut donc s'arrêter là.

B. Comédie et comique

Voici un sujet de taille sur lequel vous aurez à exercer votre virtuosité : une *comédie* est-elle forcément *comique* ? Toute forme de *comique* est-elle propre à la *comédie* ? Non, bien sûr que non... Quels sont les éléments constitutifs d'une *comédie* ? Et savez-vous décrire, classer, les procédés *comiques* de *L'École des femmes* ?

Pensez par conséquent à engranger dans vos fiches toute information susceptible de vous aider à réfléchir sur cette question, au fil de vos lectures.

C. Les personnages

Ils ont tous au moins une fonction, la plupart du temps plusieurs. Certaines fonctions sont prévisibles : quels sont les personnages nécessaires pour une « comédie régulière » ? Dans ce cadre, quelle-s fonction-s occupe-nt les autres personnages ?

S'agissant de la fonction comique, celle destinée à provoquer le rire des spectateurs, ces personnages sont-ils drôles en soi, ou le sont-ils couplés à d'autres personnages qui leur sont complémentaires dans une situation précise ?

Ces personnages sont à la fois des personnages de fantaisie et des reflets d'une certaine réalité sociale, contemporaine de l'auteur. Quels sont les éléments à verser au compte de l'une ou l'autre ?

D. La morale

Une pièce de théâtre « régulière » est aussi à l'époque une pièce « morale », écrite par un lettré de bon goût. Existe-t-il dans cette pièce une morale, et laquelle ? Plusieurs ? A qui s'adresse-t-elle ? Quels sont les éléments qui nous permettent de répondre à ces questions ?

E. Autres questions

Je vous signale rapidement d'autres questions possibles, autour de cette pièce, comme d'autres :

De qui, de quoi appelle-t-on le public à rire ? La pièce est-elle conformiste ? Si oui, suivant quels critères, les vôtres ou ceux de l'époque ?

Bon courage, et à bientôt.

VII. Quelques documents⁴

ARISTOTE, LA POETIQUE (extraits⁵)

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 chroniqueur⁶ 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 :

⁴ 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.

⁵ Établissement du texte et traduction par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, « Poétique », Seuil, 1980.

⁶ Nous dirions de nos jours : « l'historien ».

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)

[Euripide donne à ses tragédies] une fin malheureuse [...], cette façon de faire est la bonne. [...] les poètes [actuels] se laissent mener et se conforment, en composant, aux souhaits des spectateurs. Mais ce n'est pas là le plaisir que doit donner la tragédie, c'est plutôt le plaisir de la comédie : dans ce cas, les personnages qui dans l'histoire sont les pires ennemis, Oreste et Égisthe par exemple, s'en vont amis à la fin, et personne n'est tué par personne. (Ch. 13)

Sur les unités

L'épopée s'accorde avec la tragédie en tant qu'elle est une représentation d'hommes nobles [...] mais le fait qu'elle⁷ a un mètre uniforme et qu'elle est une narration les rend différentes. Elles le sont encore par leur longueur⁸ : la tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter⁹. (Ch. 5).

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

⁷ L'épopée.

⁸ Entendre ici la durée de la fable, et non celle du texte et de son jeu ou de son récit.

⁹ 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.

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 (extraits¹⁰)

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, Io 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 délaissier 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 faits¹¹, 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.

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 libérateur¹².

JEAN DE LA TAILLE, « DE L'ART DE LA TRAGÉDIE » (extraits¹³)

¹⁰ 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.

¹¹ En latin dans le texte : « *in medias res* » !

¹² 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.

¹³ 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.

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 lieu¹⁴ ; 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**¹⁵) soit au rebours, je leur advise¹⁶ que cela n'advient pas toujours, pour¹⁷ la diversité des sujets et bâtiments¹⁸ 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 écoutants¹⁹ deçà delà, et faire qu'ils voient maintenant²⁰ une joie tournée tout soudain en tristesse, et maintenant²¹ 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 traiter²². Qu'il n'y ait rien d'oisif²³, 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 déduire²⁴ 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 meilleurs poètes vieux²⁵, et de ces grand[e]s œuvres héroïques, et ce afin de ne l'ouïr²⁶ 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 eût²⁷. 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,

¹⁴ Ne pas oublier : cette dernière préoccupation est **absente** chez les poéticiens tragiques. Elle apparaît ici pour la première fois.

¹⁵ 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.

¹⁶ « je les avise ».

¹⁷ « en raison de ».

¹⁸ « constructions ».

¹⁹ « des auditeurs ».

²⁰ « aussitôt » !

²¹ *Idem.*

²² « ramenée à toutes les décisions et les objectifs que l'on s'était proposé de traiter ».

²³ « de vain ».

²⁴ « conduire ».

²⁵ « poètes antiques ».

²⁶ « l'entendre ».

²⁷ La pièce date de 1629, avant l'instauration des règles classiques. L'examen est écrit en 1660.

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.