

KYRIAKI E. CHRISTODOULOU
Professeur à l'Université d'Athènes

DE MOLIÈRE A BEAUMARCHAIS

INTRODUCTION

A L'ÉVOLUTION DE LA COMÉDIE CLASSIQUE
EN FRANCE

ATHÈNES

1983

KYRIAKI E. CHRISTODOULOU
Professeur à l'Université d'Athènes

DE MOLIÈRE A BEAUMARCHAIS

INTRODUCTION

A L'ÉVOLUTION DE LA COMÉDIE CLASSIQUE
EN FRANCE

ATHÈNES
1983

DU MÊME AUTEUR

- *La contribution de la pensée antique et, en particulier, du stoïcisme dans l'élaboration de la dialectique apologétique de Pascal* (en grec), Athènes, Saripolos, 1974.
- *Le cartésianisme sous le prisme de la critique pascalienne* (en grec), Athènes, 1976.
- *Julien Sorel et Eugène de Rastignac: deux formes de rapports entre l'ambition et l'amour* (en grec), Athènes, 1979.
- *Les principes des Lumières dans le théâtre français du dix-huitième siècle* (en grec), Athènes, 1981.
- *Considérations sur les Essais de Montaigne*, Athènes, 1984 (sous presse).

INTRODUCTION

La comédie avant Molière

Dans le domaine du théâtre comique français, les œuvres de Molière et de Beaumarchais constituent deux étapes décisives. Au terme de la prodigieuse activité dramatique du siècle de Voltaire, «siècle d'or des théâtres»¹ par excellence, *Le Mariage de Figaro* marque le rebondissement heureux de la dramaturgie classique de même que l'heure de son déclin; au début du règne du Roi-Soleil, *L'Ecole des Femmes* inaugure, dans l'histoire de la comédie classique, une nouvelle période qui s'avérera être celle de sa perfection et de son apogée. Apogée qui dure de 1659 (*Les Précieuses ridicules*) à 1673 (*Le Malade imaginaire*), l'œuvre de Molière couronne, par ses dimensions universellement humaines, cent ans et plus d'efforts au cours desquels la comédie classique naît et se développe. Obéissant aux préceptes du manifeste de la Pléiade préoccupée de créer une littérature nationale à l'exemple des modèles gréco-latins², les dramaturges du milieu du seizième siècle, soucieux de découvrir de nouvelles sources d'inspiration pour la comédie française, rompent avec la tradition comique médiévale dans le cadre de laquelle *farce*³, *monologue*⁴, *moralité*⁵ et *soiie*⁶ dominent en tant qu'expé-

1. Cf. P. VOLTZ, *La comédie*, Paris, Colin, coll. U, 1964, p. 103.

2. Cf. Joachim du BELLAY, *La Deffence et illustration de la langue francoyse*, II, IV, éd. H. Chamard, Paris, Didier, 1948, pp. 125-126: «Quant aux comedies et tragedies, si les rois et les republicques les vouloient restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les farces et moralitez, je seroy' bien d'opinion que tu t'y employasses, et si tu le veux faire pour l'ornement de la Langue, tu scais où tu dois trouver les archetypes».

3. La *farce* (cf. bas latin *farsa* tiré du latin *farcire* = farcir, bourrer) fut au départ une courte pièce comique «mêlée de divers langages et de différents dialectes» (cf. «farce» en cuisine). Sans pratiquer aucune division en actes ou en scènes et sans objectif moral ou philosophique, ce genre populaire vise à faire rire par une représentation bouffonne du ridicule qu'offrent les petites choses de la vie humaine. *La farce de Maistre Pathelin* compte parmi les chefs d'œuvre du genre. Sur le répertoire de la farce, cf. L. PETIT DE JULEVILLE, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Age*, Paris, Cerf, 1886. Il existe plusieurs recueils de farces parmi lesquels nous signalons le Recueil de Londres, dont trois

riences stéréotypées des «relations interpersonnelles réellement vécues»⁷. Manifestant une vive opposition à ces genres populaires dans les prologues de leurs comédies, Jodelle (*Eugène*), Jacques Grévin (*Les Esbahis*) et Jean de La Taille (*Les Corrivaux*) proclameront à leur tour la nécessité de réformer le théâtre français. Fruit de cet effort de rénovation dramatique, la «comédie»⁸ humaniste va s'inspirer des modèles du théâtre latin⁹ ainsi que

farces furent éditées par E. Philipot (Rennes, 1931), le Recueil La Vallière, dont le même Philipot publia six farces normandes (Rennes, 1939), et le Recueil Trepperel édité par E. Droz et H. Lewicka (t. II, Genève, 1961). Cf. de même, B. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leurs survivances dans les années 1550-1620*, Urbana, Univ. of Illinois Press, 1964. Sur l'évolution et les structures de la farce médiévale, cf. J. - Cl. AUBAILLY, *Le théâtre médiéval. Profane et comique*, Paris, Larousse, 1975, pp. 111 et suiv.

4. Farce à un seul personnage, le *monologue*, dont on distingue le *sermon joyeux* parodiant l'éloquence sacrée, est souvent le récit à la première personne d'une aventure amusante prononcé par le protagoniste, héros ou victime. *Le Franc-Archer de Bagnolet* dont L. Polak a fait l'édition (1963), demeure une création représentative du genre. Au sujet du monologue, cf. E. PICOT, «Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français», *Romania*, t. XV, 1886, pp. 356-422; t. XVI, 1887, pp. 438-542; t. XVII, 1888, pp. 207-275.

5. Comme son nom l'indique, la *moralité* est une pièce dramatique tantôt sérieuse, tantôt comique, d'intention didactique et animée le plus souvent par des personnages allégoriques tels Bien Avisé, Mal Avisé, etc. Il nous reste une cinquantaine de moralités datant du quinzième et du seizième siècles. Pour un bref aperçu sur la moralité, cf. L. PETIT DE JULEVILLE, *Le théâtre en France. Histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Colin, 1921, pp. 36 et suiv.

6. La *sot(t)ie* est une pièce comique courte jouée par des acteurs portant l'habit de *Sot*. Les *Sots* sont à l'origine les célébrants de la *Fête des fous*, saturnales stigmatisées par l'Eglise au cours du moyen âge. Genre difficile à classer, qui s'apparente tour à tour à la parade foraine, à la farce et à la moralité, la sotie s'avère susceptible d'aborder l'actualité, politique ou religieuse. Parmi les pièces les plus représentatives du genre il faut citer la sotie du *Prince des Sots* (1512) de Gringore (ou Gringoire), allusion à la lutte de Louis XII contre le pape Jules II. Il existe des recueils de soties dont E. PICOT (*Recueil général des Sotties*, 3 vol., Paris, 1902-1912) et E. DROZ (Le Recueil Trepperel, Paris, 1935) ont entrepris l'édition. Sur le théâtre du moyen âge cf., en général, G. COHEN, *Le théâtre en France au Moyen Age*, nouv. éd., Paris, P.U.F., 1948; E. LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France*, t. II: *La Comédie, Moyen Age et Renaissance*, Paris, Flammarion, s.d.

7. Cf. J. DUVIGNAUD, *Sociologie du théâtre*, Paris, P.U.F., 1965, p. 124.

8. Le terme, du latin *comœdia* (cf. italien *commedia* - espagnol *comedia*), apparaît pour la première fois à cette époque et exprime, tout en se différenciant sensiblement de la farce médiévale, la nouvelle forme du genre comique.

9. Si l'on excepte une traduction de *Plutus* (1549) réalisée par Ronsard et jouée au Collège de Coqueret et une adaptation des *Oiseaux* (1578) effectuée par Le Loyer, l'influence d'Aristophane et de la comédie grecque est nulle à cette époque.

de la dramaturgie italienne contemporaine dominée par la *commedia erudita*, qui fleurit dans les diverses cours italiennes depuis le Cinquecento, et la *commedia sostenuta* d'Arioste, Arétin et Machiavel. D'autre part, l'étude de l'*Art Poétique* d'Horace et des commentateurs de Térence¹⁰ offrira l'occasion à la comédie humaniste de prescrire ses règles et de fonder les principes de la nouvelle dramaturgie¹¹.

Premier titre de gloire de cette dramaturgie, l'*Eugène* (1552 ou 1553) d'Etienne Jodelle, satire du clergé qui annonce de loin *Le Chandelier* de Musset et *La Parisienne* d'Henry Becque, constitue un bel exemple d'imitation de la comédie italienne dans la conception de la structure de la pièce, exemple qui ne se départ pas pour autant définitivement de la farce traditionnelle dont il garde le caractère des personnages et l'octosyllabe. Jacques Grévin se servira, à son tour, de l'octosyllabe dans *La Trésorière* (1558) et *Les Esbahis* (1560), comédie réussie dont bien des éléments, tels les personnages caricaturaux, le travestissement et les quiproquos, rappellent de près les modèles italiens. De la même veine proviennent *La Reconnue* (1557 - œuvre posthume) de Remy Belleau, *Le Brave* (1567) de Jean-Antoine de Baïf, réadaptation du *Miles gloriosus* de Plaute, de même que la première comédie en prose, *Les Corrivaux* (1562) de Jean de La Taille. C'est en prose encore que Pierre Giunta Larivey, dramaturge d'origine italienne, va livrer en 1579 ses six premières comédies sous le titre *Premières comédies facétieuses*¹². Dans le cadre de ces comédies, qui sont

10. Ce n'est qu'au dix-septième siècle que la *Poétique* d'Aristote va servir de modèle à l'orthodoxie dramaturgique du temps. Parmi les commentateurs de Térence il faut citer Donat (IV^e s.).

11. Sur la comédie de la Renaissance cf., entre autres, R. LEBÈGUE, «Tableau de la comédie française de la Renaissance», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. VIII, 1946, pp. 278-344; E. LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France, op. cit.*, t. II; P. TOLDO, «La comédie française de la Renaissance», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, t. IV, 1897, pp. 366-392; t. V, 1898, pp. 220-264 et 554-603; t. VI, 1899, pp. 571-608; t. VII, 1900, pp. 263-283; Br. JEFFERY, *French Renaissance Comedy, 1552-1630*, Oxford, Clarendon Press, 1969. Cf. aussi E. RIGAL, *Le théâtre français avant la période classique, à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1901.

12. Ces comédies, dont on n'est pas sûr qu'elles aient été représentées, sont les suivantes: *Le Laquais*, tiré du *Ragazzo* de Ludovic Dolce; *La Veuve*, de la *Vedova* de Nicolas Bonaparte; *Les Esprits*, de l'*Aridosio* de Lorenzino de Médicis; *Le Morfondu*, de la *Gelosia* de Grassin; *Les Jaloux*, des *Gelosi* de Vincent Gabiani; *Les Escolliers*, de la *Zecca* de Razzi. Trente-deux ans plus tard, en 1611, Larivey va publier les *Trois nouvelles comédies* qui comprennent *Constance*, tirée de la *Coztanza* de Razzi, *Le Fidelle* du *Fedele* de L. Pasqualigo

en réalité des réadaptations de modèles italiens, il faut faire une place à part aux *Esprits*, ouvrage qui imite l'*Aridosio* de Lorenzino de Médicis, et dont le héros Séverin, l'avare à la bourse volée, ainsi que le modèle plautien correspondant (*L' Aululaire*), vont inspirer plus tard l'auteur de *L'Avare*. Ecrite dans un langage qui s'offre au dialogue dramatique, cette pièce de Larivey fera l'objet d'une adaptation de la part de Camus qui la fera jouer à deux reprises, en 1946 et 1953. Une autre comédie issue de la même période, *Les Néapolitaines* (1584) de François d'Amboise, met en scène, à côté du protagoniste, des types convenus du répertoire italien, tels le fanfaron, le parasite, etc.

Il faudra toutefois attendre *Les Contents* (1586) d'Odet de Turnèbe pour relever la pièce la plus originale de la comédie renaissante, qui donne la mesure des possibilités de la nouvelle dramaturgie en ce qui concerne la structure, l'action, les caractères et le sens du théâtre: intrigue nouée avec maîtrise et clarté, action vivante et bien menée, psychologie des personnages originale, types hauts en couleur, situations comiques intelligemment dosées, dialogue vivant et souci de réalisme font de cette comédie d'intrigue une satire perspicace des mœurs bourgeoises. Cependant, malgré ces efforts soutenus en vue de créer un théâtre littéraire qui rompe avec la création farcesque traditionnelle, il ne semble pas que la comédie d'intrigue humaniste des dernières années de la Renaissance française ait fondé une école ni qu'elle ait survécu au début du dix-septième siècle. L'échec de cette tentative ne doit pas toutefois nous amener à négliger le rôle décisif de cet apport humaniste qui jette les fondements de la comédie classique non seulement dans le domaine de la structure¹³ et de la thématique¹⁴, mais aussi dans celui des caractères¹⁵, des effets comiques¹⁶ et du dialogue dramatique.

et *Les Tromperies* d'après les *Inganni* de Nicolas Secchi. A propos des rapports de Larivey avec le théâtre italien, cf. M. AMATO, *La comédie italienne dans le théâtre de Larivey*, (thèse-Lyon), Girgenti, 1909.

13. Cf. cinq actes en vers ou en prose avec usage du prologue.

14. Il s'agit toujours d'une histoire d'amour contrarié, soit de la part des parents soit de la part des rivaux, et qui se termine heureusement.

15. Les caractères, semblables d'une pièce à l'autre, ont comme modèles des galants hardis et des amoureux timides ou délurés, des fanfarons et des parasites, des vieillards libidineux et des entremetteurs, des valets rusés et des types pédants. Cette similitude des caractères n'exclut pas, au fur et à mesure que la comédie humaniste évolue, leur individualisation comme par exemple dans le cas d'Eugène (*Eugène*), de Josse (*Les Esbahis*), et de

Les trois premières décennies du dix-septième siècle sont caractérisées par une crise de la comédie qui n'est pas sans rapport avec les événements historiques qui les ont précédées et dont l'incidence, tout en favorisant l'esthétique baroque – esthétique de la violence et de l'horreur –, n'a fait que concourir à l'évolution de la tragédie. Par ailleurs, le besoin d'évasion, conséquence immédiate de la période historique en question, ne jouera pas, de son côté, un rôle moins important dans l'apparition de la *pastorale*, genre influencé par les modèles italiens¹⁷, et de la *tragi-comédie*. Quant à la comédie pure, son rôle est relégué à la farce qui, autour de 1630, sert à lever ou à baisser le rideau à l'Hôtel de Bourgogne. Ce faisant, elle connaît un succès éclatant grâce au talent des acteurs qui incarnent les personnages de Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille et Turlupin¹⁸. Parmi ceux-ci Bruscamille s'avère inimitable dans les prologues bouffons alors que Tabarin, autre célèbre interprète de la farce, amuse le public parisien sur les tréteaux du Pont-Neuf. Dans le cadre de cette activité il faut souligner la présence de la *commedia dell'arte*. Cette forme de comique populaire, où les acteurs improvisent sur un canevas fixé d'avance, sert aux troupes italiennes, qui louent périodiquement la scène des Confrères de la Passion¹⁹, à divertir leur clientèle parisienne. Personnages stylisés par leur jeu, leurs masques et leurs costumes, à la psychologie sommaire, les types de la *commedia dell'arte* excellent en particulier dans les rôles de jeunes amoureux (Léandre-Isabelle) aux prises avec le despotisme paternel, la libido, la jalousie et la pédanterie séniles. Genre qui rivalise avec la farce traditionnelle française, la *commedia dell'arte* fonctionne au mépris des règles de la dramaturgie classique dont elle méconnaît les structures logiques et les objectifs mo-

Françoise (*Les Contents*), chose qui indique le progrès effectué dans le sens de la vérité psychologique et du réalisme scénique.

16. Les effets comiques sont directement liés à l'action et comportent des surprises inattendues, des quiproquos, des monologues, des apartés ironiques, etc.

17. D'origine hellénistique, la *pastorale* fleurit en Italie (Ferrare) autour de 1580. Deux ouvrages, l'*Aminta* de Tasso et le *Pastor fido* de Guarini ont consacré ce genre littéraire qui dépeint les mœurs champêtres ainsi que la vie des bergers d'une manière souvent conventionnelle. A propos du genre, cf. J. MARSAN, *La pastorale dramatique en France*, Paris, Hachette, 1905.

18. Philipin et Jodelet vont succéder à ces personnages bouffons et prendre le relais dans la faveur du public. Jodelet brillera au Théâtre du Marais.

19. Cette confrérie, qui conserve de 1402 à 1548 le monopole des théâtres de la capitale, disparaîtra en 1676.

raux. Libre de tout préjugé littéraire, cette forme de comédie italienne, qui se traduit par l'expression corporelle et le style reconnaissable de ses acteurs consacrés, se veut en définitive «un divertissement à l'état pur»²⁰ lié à la fonction du spectacle (au sens étymologique et primitif du terme) et voué uniquement à satisfaire la vue.

Face à la *commedia dell' arte* et à la farce, la comédie des années 1600-1630 ne peut opposer que trois pièces dont deux, *Les Corrivaux* (1612) et *Gillette* (1620), doivent le jour à Troterel alors que la troisième, *Les Ramoneurs* (1624), provient d'un auteur anonyme. Genre qui n'a pas encore ses lettres de créance dans le domaine dramatique et dont l'absence est en partie comblée à l'époque par la tragi-comédie et la pastorale d'Alexandre Hardy²¹ et de Racan, la comédie française du dix-septième siècle va renaître grâce à un concours heureux de circonstances qui l'aideront à atteindre sa maturité à partir de 1630. Parmi ces circonstances il faut compter les nouvelles conditions de vie mondaine et le rôle du facteur féminin et de la préciosité dans l'épanouissement de la littérature et du théâtre²². De son côté, la politique de Richelieu qui s'intéresse de près au théâtre ne fait qu'encourager un bon nombre de dramaturges. Enfin, l'apparition de la

20. Cf. P. VOLTZ, *op. cit.*, p. 41. En général, sur les origines et les sources de la *commedia dell'arte*, ses personnages et la signification du jeu improvisé, cf. V. PANDOLFI, *Histoire du théâtre*, 5 vol., Verviers (Belgique), Gérard, 1968, t. 2, pp. 7 et suiv. Pour une étude plus approfondie du sujet cf., entre autres, W. SMITH, *The Commedia dell' Arte. A Study in Italian Popular Comedy*, New York, Columbia Univ. Press, 1912; C. MICLA-CHEVSKY, *La Commedia dell'arte*, Petrograd, 1914; C. MIC, *La Commedia dell'arte, ou le théâtre des Comédiens-Italiens des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Schiffrin, 1927; K. M. LEA, *Italian Popular Comedy*, 2 vol., Oxford, Clarendon Press, 1934; I. SANESI, *La Commedia*, 2 vol., 2^e éd., Milan, Vallardi, 1954; P. L. DUCHARTRE, *La Commedia dell'arte*, Paris, Editions d'Art et Industrie, 1955; V. PANDOLFI, *La Commedia dell'arte*, 6 vol., Florence, Sansoni, 1957-1961.

21. A propos de l'auteur, cf. E. RIGAL, *A. Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1889.

22. Voici dans quels termes Pierre Corneille s'exprime dans ses pièces au sujet de la mode du théâtre:

La mode est à présent des pièces de théâtre

(*La Galerie du Palais*, I, IV)

A présent le théâtre

Est en un point si haut que chacun l'idolâtre;

Et ce que votre temps voyait avec mépris

Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,

troupe du Marais²³ constitue, à son tour, un facteur digne d'attention quant à l'évolution de l'activité dramatique de l'époque. Dans le cadre de cette tentative de renouveau dramatique qui vise à créer des œuvres susceptibles de rivaliser en perfection avec le théâtre antique et la tragédie grecque, une première nécessité apparaît : celle de définir les règles de la nouvelle dramaturgie. C'est ainsi qu'en dehors de poètes tels que Mairet²⁴, Georges de Scudéry²⁵, Desmarests de Saint-Sorlin²⁶ et Pierre Corneille, qui mettent en pratique leurs théories dans les ouvrages qu'ils livrent au public, des théoriciens de l'art dramatique comme Chapelain (*Lettre à Godeau sur les vingt-quatre heures*, 1630)²⁷, La Mesnardière (*Poétique*, 1639), l'abbé d'Aubignac (*Pratique du théâtre*, 1640²⁸) et Colletet (*Discours, Traités*, 1653-1658), influencés par la *Poétique* d'Aristote et par ses commentateurs italiens²⁹ et hollandais³⁰, entreprennent de définir les règles de l'orthodoxie

L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
 Le divertissement le plus doux de nos princes
 Les délices du peuple et le plaisir des grands
 (*L' Illusion comique*, V, v)

Pour un bref aperçu sur les conditions du spectacle et la qualité des gens qui fréquentaient jusqu'alors le théâtre, cf. A. TISSIER, *La comédie au XVII^e siècle avant Molière*, 2 vol., Paris, Larousse, 1967, t. I, pp. 14 et suiv. Cf. M. DESCOTES, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, P.U.F., 1964, pp. 25 et suiv.

23. A propos de la fondation et de la vie de ce théâtre, cf. S.-W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre du Marais (1629-1673)*, 2 vol., Paris, Nizet, 1954-1958.

24. Cf. la Préface de sa tragi-comédie *Silvanire* (1631).

25. Cf. Préfaces au roman *Ibrahim* (1641) et à l'épopée *Alaric* (1654).

26. Cf. Préface à son épopée *Clovis*.

27. Cf. de même l'essai *De la poésie représentative* (1635) et la Préface à son épopée *La Pucelle* (1656).

28. Rédigé autour de 1640 à l'instigation de Richelieu et publié en 1657, l'ouvrage suscitera la réponse de Corneille dans les trois *Discours* dont il fit précéder en 1660 l'édition en trois volumes de son théâtre. Les trois discours en question portent les titres suivants : « De l'utilité et des parties du poème dramatique » (I), « De la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire » (II), « Discours des trois unités d'action, de jour, et de lieu » (III). Profitant de la même occasion Corneille composera ses *Examens* qui constituent des études particulières consacrées à chacune de ses pièces à part. Sur l'abbé d'Aubignac et les « règles » dramatiques, cf. Ch. ARNAUD, *Etude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac et sur les théories dramatiques au XVII^e siècle*, Paris, Picard, 1888.

29. Parmi les théoriciens italiens nous signalons, par ordre chronologique, Marco-Girolamo Vida (*De arte Poetica*, 1527), Jules-César Scaliger (*Poeticae septem libri*, 1561) et Ludovico Castelvetro (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata...*, 1570).

30. Daniel Heinsius (*De tragediae constitutione liber*, 1611) et Gérald-Jean Vossius (*De*

littéraire. Comme il est naturel, la rigueur et le dogmatisme de ces apologies du beau feront éclater des querelles historiques, à commencer par celles du *Cid* (1636)³¹ et de *L'Ecole des Femmes* (1662), qui finiront par former le goût et l'esthétique classiques que Boileau, longtemps après, s'efforcera de codifier dans son *Art Poétique* (1674).

Relatives à la définition de la tragédie, à la distinction des genres, aux parties de l'œuvre dramatique, à la vraisemblance³² et aux bienséances³³, ainsi qu'aux unités³⁴ d'action, de temps et de lieu, les règles préconisées par les théoriciens du classicisme n'offrent rien de précis et de valable pour la comédie. Cette dernière se définit par rapport à la tragédie dont le ton

artis poeticae natura ac constitutione liber, Poeticarum institutionum libri tres, De imitatione cum oratoria, tum praecipue poetica, deque recitatione veterum liber, 1647) comptent parmi les théoriciens hollandais les plus connus.

31. Ou 1637. Il reste encore beaucoup à faire pour déterminer la date des représentations de cette période au sujet de laquelle les historiens du théâtre les plus compétents se contredisent souvent, notamment pour le cas de Corneille. Cf. G. COUTON, «Comment dater les grandes pièces de Corneille», *Revue d'Histoire du Théâtre*, t. I, 1956, pp. 15-23.

32. Relative à la conduite de l'action (fable), aux mœurs des personnages et à la représentation, cette règle est directement puisée dans la *Poétique* d'Aristote (chap. IX). Pour plus de détails sur le sujet, cf. R. BRAY, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1974, pp. 191 et suiv.; J. SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1981, pp. 367 et suiv.

33. Englobant la règle relative à la vraisemblance, les bienséances traduisent dans la poétique «les exclusions morales prononcées par l'honnêteté contre certaines situations, certains sentiments, certains spectacles» et se définissent comme «une harmonie entre l'œuvre d'art et le public». Cf. R. BRAY, *ibid.*, pp. 215 et suiv.; J. SCHERER, *ibid.*, pp. 383 et suiv.

34. Support de l'unité d'action qui exige la clarté dans la composition de l'œuvre d'art, l'unité de temps est relative à la durée de l'action qui ne doit pas dépasser vingt-quatre heures alors que l'unité de lieu impose à son évolution le même cadre spatial – intérieur d'un palais pour la tragédie, intérieur d'une maison, cour ou carrefour pour la comédie. La règle des trois unités, ainsi que celle qui exige que la scène ne soit jamais vide au cours de la représentation, est illustrée de manière épigrammatique dans les deux vers suivants de l'*Art Poétique* (III, v. 45-46) de Boileau:

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu' à la fin le théâtre rempli.

Au sujet des trois unités, cf. R. BRAY, *ibid.*, pp. 241 et suiv.; J. SCHERER, *ibid.*, pp. 91 et suiv. (unité d'action et d'intérêt), 110 et suiv. (unité de temps), 149 et suiv. (unité de lieu et mise en scène).

dramatique est dicté par la terreur (*φόβος*) et la pitié (*ἔλεος*) que suscitent dans l'âme du spectateur les péripéties et les souffrances non méritées du héros tragique issu, traditionnellement, d'une famille de sang bleu. Aux antipodes du genre tragique considéré comme le genre noble par excellence, la comédie, qui est caractérisée d'une manière analogue par le rang médiocre de ses héros et une intrigue à dénouement heureux tirée de la réalité quotidienne, ne se laissera pas définir d'une façon autonome; aussi vivra-t-elle à l'ombre de la tragédie jusqu' à l'avènement de Molière.

Au nombre de ceux qui ont joué un rôle prépondérant dans la renaissance du genre comique il faut ranger Pierre Corneille, frère de Thomas Corneille et rival personnel de Racine. Cinq comédies, à savoir *Mélite*, *La Veuve*, *La Galerie du Palais*, *La Suivante* et *La Place Royale*, constituent l'activité dramatique du «premier Corneille»³⁵ des années 1629-1634. C'est la période qui précède *Le Cid*, pièce qui consacra la renommée de l'auteur dans le domaine tragique. Etroitement liée à la pastorale qui lui fournit les sujets ainsi que la psychologie amoureuse de ses héros, la comédie de Corneille, ayant délaissé la farce bouffonne et le gros comique du théâtre plautien, évolue dans une atmosphère de décence et de discrétion analogue à celle de dignité humaine et d'héroïsme³⁶ qu'exhaleront ses tragédies ultérieures. Des jeunes gens de la bonne société faisant face aux difficultés de l'amour sont d'ordinaire les héros de cette comédie sentimentale qui ne manque pas de réalisme tant sur le plan du langage³⁷ que sur le plan de la peinture des cercles bourgeois et des milieux parisiens³⁸ qui constituent son décor. A l'encontre de ces premières pièces, *L'illusion comique* (1636) ramène Corneille aux sujets traditionnels de la comédie italienne — capitaine fanfaron, rival jaloux, etc. — et à l'intrigue romanesque, ce qui n'empêche pas

35. Sur l'activité comique de Pierre Corneille au cours de cette période, cf. R. GARAPON, *Le premier Corneille. De Mélite à L'illusion comique*, Paris, S.E.D.E.S., 1982.

36. Sur l'héroïsme du théâtre de Corneille déjà pressenti dans ses premières pièces comiques, cf. A. STEGMANN, *L'héroïsme cornélien. Genèse et signification*, 2 vol., Paris, Colin, 1968, t. II, pp. 279 et suiv.

37. Cf. *Mélite*, Examen, in CORNEILLE, *Théâtre complet*, éd. P. Lièvre, 2 vol., Paris, NRF, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1957, t. I, p. 140: «La nouveauté de ce genre de comédie... et le style naïf qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens...».

38. Cf. *La Galerie du Palais*. Il s'agit de la Galerie du Palais de Justice qui abritait des merceries, des librairies (cf. Boileau, *Le Lutrin*, VI) ainsi que d'autres magasins; cf., de même, *La Place Royale*, l'actuelle Place des Vosges, qui, à l'époque de Louis XIII, servait de lieu de promenade.

cette création originale, où coexistent la technique du «spectacle dans le spectacle», le mélange des genres et la vivacité du dialogue, d'être enregistrée au nombre des pièces du répertoire cornélien susceptibles d'intéresser le public de notre temps.

Parmi les comédies qui ont vu le jour entre les années 1630 et 1640, il faut réserver une place de choix aux *Galanteries du duc d'Ossone* (1632) de Mairet, comédie à intrigue romanesque où le cynisme, les situations osées et la licence du dialogue créent une atmosphère amoralisée qui contraste vivement avec la décence du théâtre comique de Corneille. *Les Vendanges de Suresnes* (1633) de Du Ryer et *Alizon* (1637) de Discret évoluent dans des milieux champêtres parisiens, ce qui entraîne un certain réalisme au niveau de la peinture des mœurs et du cadre. D'autres créations comiques de la même période sont *La Comédie des Tuileries* (1635), écrite, pour répondre à la commande de Richelieu, par Pierre Corneille, Colletet, Rotrou, Boisrobert et L'Estoile (groupe des cinq), *L'Esprit fort* (1637) de Claveret, *Le Railleur* (1638) de Mareschal ainsi que *La Comédie des Académistes* (1643), attribuée à Saint-Evremond, dont le sujet – la dispute littéraire entre Godeau et Colletet – inspirera plus tard à Molière *Les Femmes Savantes*. Quant aux *Visionnaires* (1638), «épreuve avant la lettre des *Précieuses*»³⁹, elles font l'objet d'une mention particulière. Leur auteur, Desmarets de Saint-Sorlin, par son opposition aux jansénistes de Port-Royal, suscitera la colère de Nicole qui le traitera, de même que tout autre créateur dramatique, d'«empoisonneur public»⁴⁰.

Dans le cadre des années 1630 à 1640, où tous les genres comiques coexistent, depuis la comédie d'intrigue sentimentale ou romanesque jusqu'à la pastorale, la comédie satirique et l'ébauche de la comédie de mœurs, Jean de Rotrou s'orientera vers les modèles latins et italiens. Après un

39. Cf. P. KOHLER, *Autour de Molière. L'esprit classique et la comédie*, Paris, Payot, 1925, p. 175.

40. Disciple de Port-Royal, Pascal considérera, à son tour, la comédie comme un des divertissements les plus dangereux pour la morale chrétienne (cf. *Pensées*, fr. 764 éd. Lafuma / 11 éd. Brunschvicg). Aux griefs de Nicole formulés contre le rôle social du théâtre on verra répliquer Corneille (cf. Préface d'*Attila*) et Racine (cf. *Lettre à l'auteur des hérésies imaginaires*). Ce dernier se repentira plus tard de cette attitude ingrate vis-à-vis de ses anciens maîtres. Ennemi déclaré du théâtre, Bossuet, de son côté, saisira l'occasion de le condamner dans sa *Lettre au Père Caffaro*, auteur présumé d'une *Apologie du théâtre* qui servit d'introduction à l'édition des comédies de Boursault. Longtemps après, en 1694, Bossuet reviendra à la charge dans ses *Maximes et réflexions sur la comédie*.

effort pour adapter *La Bague de l'oubli* (1629) de l'Espagnol Lope de Vega⁴¹, Rotrou entreprendra de refaire trois comédies de Plaute. La première, *Les Ménechmes* (1636), est une suite de situations cocasses dues à la ressemblance de deux frères jumeaux; la deuxième, *Les Sosies* (1638), tire son origine d'*Amphitryon* qui inspirera à Molière la comédie homonyme; *Les Captifs* (1640), enfin, sont une pièce romanesque avec toutes les caractéristiques de la comédie italienne – évasions, substitutions, reconnaissances, etc. D'autres créations de Rotrou de source italienne écrites avec beaucoup plus d'originalité sont *Clarice* (1643), empruntée à Sforza Oddi, et surtout *La Sœur* (1647), tirée de la *Sorella* de Della Porta, où défile le monde des pirates, du rapt d'enfants, des esclaves rachetés et du valet rusé et insolent. D'intrigue romanesque, la comédie de Rotrou ramène sur la scène les types consacrés de la *commedia* – fanfaron, parasite, pédant, valet fourbe et fécond en expédients – mais tous ces personnages, dépourvus de leur sève primitive, ne font que remuer dans un monde artificiel.

Mises à part la comédie d'inspiration italienne, dont Rotrou conserve le monopole, et les autres créations isolées de la dramaturgie⁴² comique de cette période, on doit signaler une nouvelle forme de comédie apparue autour de 1640⁴³, forme qui dominera sur la scène française pendant plus de vingt ans et qui doit sa naissance au siècle d'or du théâtre espagnol. Il s'agit de la mode de *la comédie à l'espagnole*⁴⁴ que Le Métel d'Ouille

41. Au sujet de l'influence espagnole chez Rotrou, cf. G. STEFFENS, *Rotrou Studien, Rotrou als Nachahmer Lope de Vegas*, Göttingen, 1891; E. STEMLINGER, «Über Jean Rotrous spanische Quellen», *Zeitschrift für neufranzösische Sprache und Literatur*, Berlin, Kronau, 1906, pp. 195-245.

42. Dans le cadre de cette dramaturgie il faut inscrire les pièces dont l'inspiration remonte à la tradition latine, tels *Le Parasite* (1654) de Tristan, *Le Fantôme* de Nicole et *L'Eunuque* (1654) de La Fontaine. D'autres comédies intéressantes de la même période sont *L'Intrigue des filous* (1648) de L'Estoile et *Les Trois Orontes* (1653) de Boisrobert, *Le Pédant joué* (1654) de Cyrano de Bergerac et *L'Amant indiscret* (1656) de Quinault, tiré de *l'Inavvertito* de Barbieri, *Le Campagnard* (1657) de Gillet de la Tessonerie, etc.

43. Comme on l'a déjà signalé, Rotrou a depuis 1629 présenté *La Bague de l'oubli*, adaptation d'une comédie de Lope de Vega.

44. Sur la comédie espagnole, ses formes, ses types et ses lois internes, ainsi que sur son influence en France, cf., entre autres, Ch. V. AUBRUN, *La comédie espagnole, 1600-1680*, Paris, P.U.F., 1966; A. DE PUIBUSQUE, *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, 2 vol., Paris, Dentu, 1843, t. I, pp. 64 et suiv.; E. MARTINENCHE, *La «Comedia» espagnole en France, de Hardy à Racine*, Paris, Hachette, 1900 (Slatkine Reprints, Genève, 1970).

lancera le premier par une série d'ouvrages représentatifs de cette technique parmi lesquels figurent *L'Esprit follet* (1642), *Les Fausses vérités* (1643) et *Jodelet astrologue* (1646), tous inspirés du théâtre de Calderon. Du même auteur, *Le Métel d'Ouille*, *L'Absent chez soi* (1643) et *La Dame suivante* (1645) sont à leur tour des pièces qui imitent respectivement Lope de Vega et Montalvan⁴⁵. Attiré de nouveau par le théâtre, après que son frère Le Métel d'Ouille s'en fut éloigné, Boisrobert composera au cours des années 1650-1656, sous l'influence espagnole, une série de pièces parmi lesquelles il faut signaler *La Jalouse d'elle-même* (1650), *La Folle gageure* (1653), *L'Inconnue*, *Les Apparences trompeuses* et *La Belle invisible* (1656). Obéissant, de son côté, à la mode espagnole, Thomas Corneille composera de 1649 à 1656⁴⁶ *Les Engagements du hasard* (1649) et *Le Feint astrologue* (1650), *Dom Bertrand de Cigarral* (1650) et *L'Amour à la mode* (1651), *Les Illustres ennemis* (1654), *Le Géôlier de soi-même* (1655) ainsi que *Le Charme de la voix*⁴⁷. Mais celui qui deviendra le représentant accrédité de la *comedia* espagnole est l'initiateur de la mode du burlesque en France, Pierre Scarron qui, sous l'influence de Rojas, Tirso de Molina, Solorzano, Calderon et autres, va donner après 1645 une série de succès parmi lesquels nous soulignons *Jodelet ou le Maître-valet* (1645), *Les Trois Dorotheés ou le Jodelet souffleté* (1646), *Dom Japhet d'Arménie* (1653), *L'Héritier ridicule*, qui suggérera à Molière *Les Précieuses ridicules*, *Le Marquis ridicule*, *La Fausse apparence*, etc.⁴⁸. Toutefois, le chef-d'œuvre du genre est dû à Pierre Corneille qui par son *Menteur*⁴⁹ (1644), pièce influencée par *La Verdad sospechosa* d'Alarcon, transposera l'exotisme de la comédie espagnole dans le cadre parisien de la Place Royale.

L'élément commun aux comédies de ce genre – comédies de cape et

45. Malgré cette prédominance espagnole, le répertoire de d'Ouille ne manque pas de pièces d'inspiration italienne comme, par exemple, *La Coiffeuse à la mode* (1647) qui imite Remon.

46. La création d'inspiration espagnole va se poursuivre chez Thomas Corneille même après cette date avec *Le Baron d'Albikrac* (1667) et *L'Inconnu* (1675).

47. Sur la datation des pièces de Thomas Corneille, cf. A. ADAM, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, 5 vol., Paris, Domat, 1948-1956, t. II, p. 341, n. 1.

48. Dans le cadre de l'œuvre de Scarron il faut signaler *L'Ecolier de Salamanque*, tragi-comédie réussie qui est du nombre des pièces jouables de nos jours. Sur Scarron et la comédie burlesque, cf. G. BRERETON, *French Comic Drama from the Sixteenth to the Eighteenth Century*, London, Methuen, 1977, pp. 51 et suiv.

49. Cf. aussi *La Suite du Menteur* (1645) inspirée de Lope de Vega.