

Les Origines de la Comédie Française Classique

Adriana Bontea

Peter Lang

MEDIEVAL AND
EARLY MODERN
FRENCH STUDIES

4

Les Origines de la Comédie Française Classique

Adriana Bontea

Peter Lang

MEDIEVAL AND
EARLY MODERN
FRENCH STUDIES

4

Avant-propos

Molière aujourd'hui

Un écrivain classique est un écrivain qui dissimule ou résorbe les associations d'idées.

(Paul Valéry, *Tel Quel*)

C'est la durée, et non l'originalité, qui caractérise l'œuvre classique en littérature. A vouloir trancher de la sorte sur une appellation dont l'histoire a usé et use encore pour décider des œuvres dont elle se souvient, c'est reconnaître d'abord le rôle qui lui revient dans ce choix. Mais c'est aussi convenir que ces œuvres ne se présentent à nous que rehaussées par l'admiration de ceux qui, avant, se sont attardés sur elles, en les faisant paraître autres qu'elles n'étaient dans leur temps. Or ce sont ces transformations qui les font durer. Elles viennent occuper des loges vacantes, des salles d'attentes silencieuses, où des invités ont pu se blottir ou se sentir chez eux des décennies après, parfois même des siècles. Ce sens du terme 'classique' ne recouvre pas toutes les définitions des dictionnaires.¹ Pourtant il les justifie dans la mesure où un aspect du classicisme ou un autre est lui-même tissé dans la perception historique propre au temps qui le formule: genres et poétiques recueillis de l'antiquité, modèle de langue, prise sur l'expérience, et quand il s'agit du théâtre de Molière et de ses caractères, saisie anthropologique à vocation universelle. Et ainsi ce qu'il y a de plus obscur dans une époque donnée, s'unit au regard qu'elle porte sur certains ouvrages, leur demandant d'illuminer la lucarne du présent. Dans ce sens, le terme 'classique' indique la survie d'une œuvre et il peut s'appliquer à la fois aux créations de Molière et aux poèmes baudelai-

1 Sur la prolifération du terme et ses enjeux modernes, voir Alain Viala 'Qu'est-ce qu'un classique?', *Bulletin des Bibliothèques de France*, 1992, tome 37, No. 1, pp. 6-15 et les actes du colloque organisé par l'Université de Reims, *Un classicisme ou des classicismes?* (Reims: Université de Reims, 1995).

riens. Il désigne leur aptitude à convoquer la postérité et à nourrir ses attentes et ses quêtes.

Sur la scène littéraire où Valéry tenait Baudelaire pour une figure classique, il attachait à cette dénomination imprévue une seconde signification: ‘classique est l’écrivain qui porte un critique en soi-même, et qui l’associe intimement à ses travaux.’² La réussite et l’importance de l’œuvre découlent de la lucidité d’avoir envisagé le contenu de la poésie uniquement du point de vue des moyens de son art. Quand Baudelaire déleste le Romantisme français de la passion de l’inspiration et des négligences de style, il met de l’ordre dans le chaos des intuitions et des sensations en les recomposant selon une organisation méditée des possibilités d’expression. Ainsi envisagée, ‘l’essence du classicisme est de venir après.’ Il prend son sens en clarifiant les conventions en usage, en écartant ce qui est étranger au genre choisi, et finalement en imposant une charpente qui retient le contenu dans une forme qui le limite et à laquelle il adhère. L’artifice de la composition est une recherche infinie sur les matériaux capables de recevoir la pensée et de la mettre au net.

Ces deux aspects du classicisme s’entrecroisent continuellement dans les interprétations de la comédie de Molière. Les trois siècles qui nous en séparent ont été abondamment comblés par de nombreuses études instruisant tour à tour sur les sources, les emprunts et l’originalité de ce théâtre, sur le cadre historique et religieux dans lequel il est né, sur son langage et son style, sur la manière de le faire revivre sur scène et de rendre sensible au grand spectacle. La diversité des points de vue, alimentée par le prestige de l’œuvre, a permis de la retrouver encore au centre d’esthétiques bien différentes du classicisme: baroque et romantisme en littérature, réalisme et stylisation poétique au théâtre. Et plusieurs interprétations du siècle dernier laissent aussi entrevoir indirectement une parenté avec le théâtre de l’absurde. Enfin, depuis que l’on a commencé à reconnaître de plus en plus la part de la musique et de la danse dans la constitution du genre, ce théâtre a pu être classé sous l’égide du spectacle total.

2 *Situation de Baudelaire, Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, La Pléiade, 1957), tome 1, p. 604.

Ce panorama immense offrant des perspectives si variées, témoigne d'un intérêt constant que la postérité a porté et porte encore aux comédies de Molière. Pourtant cette survivance critique à travers des reprises et des mises à jour successives, n'a pas eu son équivalent dans le développement ultérieur de la scène. Car, alors que les interprétations se multiplient au cours des siècles, que les écoles littéraires et les courants esthétiques se succèdent et se remplacent les uns les autres, que les recherches universitaires se diversifient, la création dramatique produite après Molière n'a ni suivi ni prolongé les ressorts de sa dramaturgie. Devant ce phénomène dont les implications historiques et philosophiques ne peuvent pas être sous-estimées, puisqu'elles engagent notre rapport à la tradition dans plusieurs directions, il convient de se demander pourquoi une forme qui ne cesse d'occuper historiens et critiques littéraires ainsi qu'acteurs et metteurs en scène d'hier et d'aujourd'hui, n'a pas pu fournir également matière aux auteurs dramatiques à venir. S'agit-il d'un genre, qui, tout en épuisant une tradition dramatique dont il est issu, offre un point de vue privilégié sur cette même tradition, en l'éloignant de nous et en la vieillissant en un instant? Se trouve-t-on devant une forme dont le contenu déborde le cadre dramatique mis en place par les pièces mêmes, en se prêtant à des applications anthropologiques? Et quels sont alors les aspects de ce contenu, perçu comme porteur d'une vérité qui, tout en quittant la forme qui l'a constituée et véhiculée, vont continuer à vivre d'une autre vie que la vie de théâtre? Enfin, si ce contenu de vérité se libère de la forme du drame et de la pratique théâtrale vivante illustrée par la scène après *Le malade imaginaire*, quelle tradition vient-il rejoindre ou fonder par la suite? La coïncidence de ces interrogations, qui ont trait à une histoire éparpillée entre plusieurs champs d'investigation, permettra de placer le genre de la comédie à la place qui lui convient. En plus, elles aideront à faire valoir l'enjeu philosophique qui se dissimule à travers une répartition du savoir touchant à la fois l'histoire littéraire, l'histoire des spectacles, et l'anthropologie, et par là même, l'histoire de la philosophie.

Ces questions se trouvent au centre de ce livre. En voulant rendre compte de la particularité d'un genre dont la fortune critique l'emporte de beaucoup sur sa postérité dramatique, on a suivi deux directions en même temps. Il s'agit d'un côté d'identifier les aspects de ce théâtre

capables de favoriser une réception ‘littéraire’ et ‘moraliste’. De l’autre, il importe de ne pas perdre de vue ce qu’une telle célébration, à travers de si nombreuses réflexions historiques et critiques sur l’art du théâtre, plus rarement sur l’expérience qu’il élabore, fait oublier. Les praticiens du théâtre ont eu le mérite de le rappeler de temps en temps. Mais d’autres fois, ils ont eux-mêmes amoindri la part des aspects purement dramatiques, tels le masque ou le geste, pour leur attacher d’autres vertus. Par souci de défendre leur métier et sa dignité, à une époque où le théâtre n’était pas encore un art libéral, il leur est arrivé de privilégier la réformation des mœurs, cette variante sécularisée de la direction des consciences, et de se taire sur la gaieté des spectacles et sur leur caractère éphémère.³ Il se peut qu’en essayant de parcourir cette histoire où moralistes, historiens, et philosophes ont trouvé leur compte, on parviendra à mieux comprendre la place qu’occupe la comédie de Molière dans la recherche littéraire, l’étude des arts du spectacle et l’anthropologie. On sera surtout en état de mesurer la vitalité du genre, son authenticité et son importance historique sur l’évidence des emplois différents qu’on lui a confiés au cours du temps: spectacle divertissant, reposoir d’une humanité peu digne de son créateur, modèle de langue française, exemple de bon goût, fatras ancestral des failles secrètes de l’esprit et du cœur, ou encore protocole de la raison. C’est en libérant certains contenus de leur contexte initial et en les tissant dans une forme dramatique qui les éclaircit, que ce théâtre a permis de saisir ce qu’il y avait de riche dans une tradition qu’il résume.

On arrivera peut-être aussi à comprendre une des énigmes de notre histoire culturelle la mieux gardée: à savoir que, malgré les examens et les études qui lui ont été consacrés et auxquels elle s’est prêtée constamment, la comédie de Molière s’est trouvée, justement grâce à ce travail archéologique, reléguée parmi les échantillons des musées de la littérature ou du théâtre. La célébration critique semble avoir fait ici office de mise en tombeau. Et cela par une ironie de l’histoire qui veut que ce même savoir, éclairant tantôt un aspect de l’œuvre, tantôt un autre, a été accompagné d’une perte de vue du sens

3 Luigi Riccoboni, *De la réformation du théâtre* (Paris, chez Deure et Le Breton, 1743).

de la comédie en tant que phénomène originaire, s'articulant à la césure d'une expérience vécue et d'une expression canonique qui en porte foi.

La postérité de la comédie de Molière peut servir à cet égard doublement. D'une part elle permet d'envisager les conditions et la mise en œuvre d'une perception qui semblent ne plus être les mêmes déjà quarante ans plus tard après la dernière production de Molière. Grimarest, rédacteur d'une vie de Molière en 1705 en témoigne. D'autre part, elle indique la vitalité d'un genre capable de recevoir des lectures et usages ultérieurs, et d'en soutenir le poids et la diversité, en se transformant elle-même. Ce changement est confirmé de façon péremptoire plusieurs fois déjà, au dix-huitième siècle, autant par les ouvrages de Riccoboni, comédien italien et premier historien du théâtre, que par la lettre à D'Alembert sur les spectacles que Rousseau publiera à la fin des années cinquante. Commentaires élogieux ou réservés, louange du style comique ou insatisfaction devant le jeu des acteurs et des mises en scènes successives, prouvent que la comédie créée par Molière a quitté depuis longtemps ses déterminations premières, celles qui avaient garanti son succès à la cour et à la ville, et que le médium à travers lequel il a le plus agi sur les époques à venir est différent de celui auquel les contemporains avaient été les plus sensibles. Cependant, les reprises constantes de ce théâtre sur les planches et par des lectures indiquent plus que l'écart qui sépare les générations suivantes d'une forme dramatique devenue, après tout, étrangère. Elles sont encore le moyen par lequel on demandera à ce théâtre, selon que l'on en privilégie un aspect ou un autre, de porter d'autres contenus, qui à leur tour donneront occasion à d'autres formes: pastiches, certes, opéra comique, mais aussi roman, tel qu'allait le concevoir d'abord Stendhal après avoir renoncé sur le tard à ses projets dramatiques, puis Balzac. Dans ce parcours discontinu qui débute avec La Fontaine et Boileau, les observations de Riccoboni sur la comédie de Molière, donnent à ce théâtre le statut de référence incontournable. Érigé en pierre de touche de la dramaturgie européenne, il devient le terme permettant d'identifier les formes théâtrales antérieures, comédies italiennes et espagnoles, et les productions ultérieures, telles les pièces de Marivaux. Cette comparaison est l'occasion de reporter l'art dramatique sur une histoire en train de naître, à savoir l'histoire du théâtre, dont la

forme écrite voulait donner à un art éphémère le poids d'une discipline basée sur des textes et des témoignages, et ainsi digne de l'histoire littéraire, c'est-à-dire d'une histoire écrite. Ce passage de l'art du spectacle de la scène au livre pèsera de façon décisive sur la réception de Molière pendant les trois siècles à venir. C'est seulement en devenant objet d'étude historique, que le théâtre de Molière est devenu d'abord littéraire, puis classique.

A ces voies, aussi variées que disparates, s'ajoute le travail anthropologique. Kant mentionne la comédie de Molière parmi les sources d'une anthropologie pragmatique rendant compte, non seulement des limites de l'entendement, mais aussi des zones obscures de la sensibilité qui lui échappent. Au pouvoir de connaître, s'opposent les défaillances de la tête et du cœur, qui restent hors du propos de la philosophie critique.⁴ Et Bergson, en empruntant à Molière la plupart des exemples pour illustrer le mécanisme comique responsable du rire, surprend l'épaisseur du vivant dans les écarts méthodiques de la raison où toute une société se regarde et se comprend sur le fond de l'imagination sociale et collective, qui elle, s'articule sous les espèces de la folie.⁵ Ces directions, récupérant les restes de la pensée sur laquelle s'appuient les sciences depuis la méthode cartésienne, feront encore l'objet d'une réflexion sur l'histoire des problèmes philosophiques et des formes où Walter Benjamin situe les œuvres d'art et les genres. La comédie de Molière y trouve sa place dans la configuration d'une histoire philosophique qui s'éclaire à partir des ruptures provoquées par l'ascendance de certaines formes et la déchéance d'autres, sur un parcours où le dialogue platonicien rompt avec le drame du masque.⁶ Benjamin en reprend les débris pour rendre compte de la création d'un genre, la comédie française classique, aussi puissant et original que la tragédie grecque que Socrate rend caduque.

4 *Essai sur les maladies de la tête* (1764) (Paris: Flammarion, 1990), pp. 49–75 et *Anthropologie* (1798) (Paris: Flammarion, 1993), p. 44 et pp. 150–174.

5 *Le Rire* (1899) (Paris: P.U.F. 1990), p. 2.

6 'Molière: Der Eingebildete Kranke' (1916) *Gesammelte Schriften*, édition publiée by Rolf Tiedmann et Hermann Schweppenhäuser (Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1991), vol. II, 2, p. 612–613.

Des usages si diversifiés, prélevés sur la matière et la forme comique de ce théâtre, révèlent, en retour, une caractéristique fondamentale de cet art dramatique: son aptitude à accueillir la réflexion de plusieurs générations réparties sur plusieurs siècles, et d'en élargir le cadre d'une scène bruyante vers la contemplation qu'elle nourrit chez les lecteurs. Ces points de vue incompatibles ont assuré et prolongé la survie de cette comédie en la transformant plusieurs fois. Du grand spectacle au jugement moral, de l'époque de gloire de la scène française aux classifications esthétiques, nouant tour à tour classicisme, baroque, réalisme, et théories de la scène moderne, la comédie de Molière prête son poids et s'y plie. S'il importe de les identifier et de les considérer de près c'est parce qu'ils permettent de comprendre la longévité du genre dans son rapport aux transformations qu'il a accueillies. Or cette longévité est intimement liée au caractère de ce théâtre qui réussit à intégrer des éléments diffus et disparates à des schémas comiques déjà en place, et à leur prêter des formes dont, depuis son début, aucune poétique de l'unité n'avait pu rendre raison. La capacité à soutenir des interprétations si diverses, qui à rebours, restreignent ou élargissent sa portée selon ce qu'on lui demande d'épauler, tantôt en l'appauvrissant et tantôt en faisant sentir le souffle vital qui l'anime, a son répondant dans la structure du genre même. Intrigues empruntés aux anciens et aux modernes, calembours vieux comme le monde et plaisanteries puisées dans l'actualité des salons et des lois, ballets de cour ou acrobaties de foire, airs graves et chansons à boire, tout prête son concours à ce spectacle qu'est la comédie de Molière. C'est de ce spectacle qu'on a voulu rendre ici compte en l'envisageant comme un élément dans l'ensemble de la culture à l'instant considéré.

Dans cette perspective, l'histoire du genre, qu'il s'agisse d'une histoire de la pratique théâtrale ou d'une histoire littéraire, ne peut pas être un but en soi. Elle sert ici uniquement d'instrument de mesure aidant à identifier des emplois auxquels la comédie doit son acclimatation à l'anthropologie ou à la philosophie selon les frontières qu'on leur reconnaîtra. Il s'agit donc de surprendre le passage de la forme dramatique à cette prose du monde, issue de tant de reprises et de commentaires, et de clarifier l'intérêt diminuant des générations suivantes pour le drame lui-même et son langage direct, au profit des

formes indirectes d'expression. C'est en esquissant ce passage qu'on arrivera à la fois à situer l'héritage du théâtre inventé par Molière qui nous revient en partage, et à reconstituer son intégrité en tant que phénomène dont la perception a pu s'accommoder de tant de formules, y compris de l'appellation de 'comédie classique'. Il se peut que, en suivant ce chemin, cette classification esthétique qui, à certaines époques, la confinait aux musées de la littérature et du théâtre, puisse valoir encore, mais en dehors des frontières où elle s'établit d'abord. Et cela au prix de plusieurs bouleversements de notre entendement. Ils marquent les origines de la comédie pour ceux qui s'y sont approchés, en y versant l'expérience de leurs propres époques. En identifiant des origines multiples de la comédie, on s'interdit de tracer une filiation unique, dans le sens généalogique que Nietzsche donnait à la tragédie lorsqu'il la ramenait aux rites dionysiaques et aux chants de la passion frénétique. Bien qu'il pensât consolider ainsi le rôle de l'art en dehors de l'édification morale, il parvenait en même temps à le dissoudre dans un esthétisme sans concepts où l'homme n'est plus qu'une manifestation de l'art, ramassé dans des gerbes d'images.⁷ Sans doute, en traitant de la tragédie, il refusait de s'attarder sur les déformations qu'il lui faisait subir sous l'influence de la philosophie de l'art de Bayreuth et des mythes juste réveillés par l'œuvre d'art totale de Wagner. Or l'origine de son interprétation de la tragédie, tout en gardant le silence sur l'histoire qui la justifie, est profondément imprégnée par la recrudescence moderne du mythe dans l'opéra de la seconde moitié du dix-neuvième siècle. De même, en identifiant les origines de la comédie, il est plutôt question d'établir son mûrissement à des âges différents pour ceux qui s'y penchent selon la connaissance qu'ils en ont eue.⁸

7 *Naissance de la tragédie* (1872) *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1977), vol. I, p. 58.

8 Le concept d'origine guide le travail de W. Benjamin sur le théâtre protestant du dix-septième siècle, inscrivant l'histoire du genre dans sa critique. L'origine 'demande à être reconnue d'une part comme quelque chose qui est comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. Chaque fois que l'origine se manifeste, on voit se définir la figure dans laquelle une idée ne cesse de se confronter au monde historique, jusqu'à ce qu'elle se trouve achevée dans la totalité de son histoire.

Dès lors, le théâtre de Molière apparaît parfois plus éloigné, parfois plus proche, suivant les commentaires et les critiques qui l'amènent jusqu'à nous. En s'attachant tantôt à un aspect de l'œuvre, tantôt à un autre, les recherches actuelles essaient de récupérer un plaisir qui semble ne plus aller de soi. Issue d'une tradition dramatique contemporaine, transformée par le jeu du comédien et par la clairvoyance du chef de troupe, la comédie créée par Molière ne se livre à l'exégèse ni dans sa totalité ni dans son immédiateté. Des constructions intellectuelles plus ou moins complexes la rendent accessible à l'intelligence, mais ce faisant, à mesure qu'elles éclairent certains contenus compatibles avec plusieurs questions qui concernent notre temps, elles approfondissent aussi l'énigme qui l'entoure. Et ainsi, non seulement à cause du laps de temps qui nous en sépare. Dans le cas particulier de la comédie, on se heurte à la résistance du genre même devant la description, puisque sa signification s'étale sur le chassé-croisé de la parole, de l'accent et du geste dont l'unité est de même nature que celui de l'être vivant surpris dans sa plus haute spontanéité. A part le comique significatif se dégageant de la crainte de l'esprit français pour toute tendance vers l'excès, il y a encore un comique plus frappant et moins apte à saisir selon la double articulation de l'art et de l'idée morale. Il se retrouve dans les intermèdes du *Bourgeois gentilhomme* et du *Malade imaginaire* autant que dans les figures mouvementées de Callot. Ici, la satisfaction qui accompagne le comique quitte le sentiment de supériorité, que la plupart des théories situent au fondement du phénomène comique, pour faire place à une couche de conscience plus profonde où ce qui est excessif, bruyant et féroce, n'est pas incompatible avec la joie et l'innocence. La poétique de la comédie de Molière exige que l'on clarifie sa portée, non seulement en comparant l'homme à l'homme, mais encore l'individu à la nature. Si dans ce qui suit, on a privilégié ce dernier aspect, c'est qu'il permet de nouer l'histoire de cette forme dans son temps et dans son devenir, tout en gardant visible le changement d'expérience qu'il abrite au cours de l'histoire

Par conséquent l'origine n'émerge pas des faits constatés, mais elle touche à leur pré- et post- histoire'. *L'Origine du drame baroque allemand* (1924) (Paris: Flammarion, 1985), p. 44.

littéraire ou dramatique. Et ainsi, sans oblitérer la perception originale que l'art du théâtre formule dans des termes qui lui restent propres. Toute étude de la comédie se voit obligée d'y reconnaître une synthèse d'éléments caractérisant le vivant dans l'instant même où il déploie sa vitalité. Ce qui porte l'homme au théâtre, c'est le besoin généreux, non seulement de s'affirmer, mais de s'élaner, écrivait Louis Jouvet.⁹ Et peut-être de s'épanouir.

Car toute exégèse du genre, en conceptualisant sa démarche, se situe d'emblée dans le registre sobre de la raison et fait voir l'abîme qui sépare la gaieté et l'exubérance de la comédie de l'austérité et de la tempérance critique. Ce que la comédie renferme dans un geste, un accent ou dans quelques mots que l'on comprend sans y réfléchir, le travail de réflexion l'étale à travers des analogies et des explications, selon un ordre différent que celui poursuivi par l'action comique et mis en forme par l'art dramatique. Et ainsi ce qu'il y a de riche dans la pensée et d'emphatique dans le langage, l'entendement le décompose et le recompose autrement. A cet égard le phénomène comique, de par sa nature et de par son origine, comme on tentera de le montrer, trouve son centre de gravité dans le sentiment de plaisir gardant à la vie sa valeur et la peine de s'y tenir. Toute interprétation de la comédie a devant elle la tâche de garder cette plénitude du sentiment que le spectacle favorise et de ne pas troquer la force vitale sur laquelle il repose contre des thèses ou doctrines qui l'anéantissent ou la diminuent. Puisque le théâtre de Molière a sauvé, mieux que tout autre forme d'art du siècle, le pressentiment de la vie heureuse et la force de l'individu d'élever sa tête au-dessus du nuage épais de la mélancolie. Le mot de Dorante formule ce phénomène aussi originaire que la tristesse nourrissant les écrits de Pascal et de La Bruyère, les poèmes dramatiques de Corneille ou les tragédies de Racine. 'Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir.'¹⁰

9 *Témoignages sur le théâtre* (Paris: Flammarion, 2002), p. 198.

10 *La Critique de l'Ecole des femmes*, Sc. VI, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, 2 volumes (Paris: Gallimard, La

Il ne s'agit pas ici d'enlever la part qui revient à l'entendement dans la constitution du genre comique, mais seulement de le rendre apte à abriter une forme qui ne le touche que dans la mesure où il se dérobe. L'écart entre les formes comiques et la prose philosophique, institué par les dialogues platoniciens, et dont hérite la philosophie et la critique d'art, a fait oblitérer, dans la dramaturgie de la pensée, le plaisir offert par le côté grimaçant de la raison.¹¹ Avec l'identification des premiers lieux philosophiques et la préférence donnée à l'objet du discours plutôt qu'au sujet qui discourt, Socrate avait abandonné le genre de la comédie au seuil du genre philosophique. Sa parole sobre qui clôt *Le Banquet* a institué une norme de l'expression qui exclut à la fois les passions extrêmes de la tragédie et l'ivresse de la comédie, la souffrance du masque tragique et la grimace du masque comique. La comédie de Molière fait entendre encore une fois, peut-être une dernière fois, la parole vive telle qu'elle est échangée entre les hommes, mais cette fois-ci en train de se débarrasser du sens commun, garantissant pendant longtemps à la perception de chacun une objectivité fondée sur la nature commune des choses et des êtres. Sa forme renoue, à travers les âges, avec le drame du masque, lorsqu'elle saisit une liberté encore à naître, et la part qu'elle tient dans cette aventure de l'esprit incarné, mis à l'épreuve par tant de contraintes. Assumés en même temps que révoqués, la nature du corps physique, les lois et les coutumes, les préceptes de logique et les règles et de grammaire, font irruption sur scène sous des déguisements qui les voilent pour mieux les exposer. Si les dialogues platoniciens représentent le réveil de la raison et son institution naturelle, le théâtre de Molière marque l'aube de la pensée constituante, à une époque où le monde est sans doute déjà ancien et soumis à un processus de désintégration. Mais ce spectacle n'est pas objet de plainte. Au contraire, il est matière à

Pléiade, 1971), vol. 1, p. 663. Sauf mention différente, toutes les références aux textes de Molière suivent cette édition.

- 11 Olivier Bloch rapproche le discours philosophique, surtout celui de Descartes et de Gassendi, des dialogues de la comédie; ils amplifient les positions philosophiques par la caractérisation du sujet qui les énonce et en dévoilent ainsi le côté clandestin de l'argumentation et son effet de trompe-l'œil. (*Molière/Philosophie* (Paris: Albin Michel, 2000), pp. 58–89.

réjouissance, comme le mariage du vieux Sganarelle avec la jeune Dorimène, qui doit être heureux car il donne de la joie à tout le monde, et fait rire tous ceux à qui il en parle.¹²

12 *Le Mariage forcé*, Acte Ier, Sc. II, vol. 1, p. 719.