

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again -- beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

Xerox University Microfilms

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106

76-24,368

McDOWELL, Daniele Mullenbach, 1942-
L'ABSURDE DANS LA COMEDIE BAROQUE [French Text].

The University of Oklahoma, Ph.D., 1976
Literature, romance

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106

THE UNIVERSITY OF OKLAHOMA
GRADUATE COLLEGE

L'ABSURDE DANS LA COMEDIE BAROQUE

A DISSERTATION
SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY
in partial fulfillment of the requirements for the
degree of
DOCTOR OF PHILOSOPHY

BY
DANIELE M. MCDOWELL

Norman, Oklahoma

1976

L'ABSURDE DANS LA COMEDIE BAROQUE

APPROVED BY

Resse A. Clement
John N. Alley
Melvin B. Tolson, Jr.
Raymond Fidler
James H. Ahlert
DISSERTATION COMMITTEE

AVANT-PROPOS

Je tiens à remercier le Docteur Besse A. Clement qui a dirigé cette thèse et m'a généreusement prodigué, pendant des années, ses conseils et son encouragement.

Je voudrais aussi exprimer ma sincère reconnaissance envers les Professeurs James H. Abbott, John N. Alley, Seymour Feiler et Melvin E. Tolson, les membres de mon comité dont les nombreuses et précieuses suggestions ont largement contribué à la finition de cet ouvrage.

Enfin, je remercie particulièrement mon amie Norma Taggart qui a eu la bonté et la patience de taper ma thèse à la machine, et mon mari qui m'a permis de continuer mes études et m'a accordé une compréhension et un soutien constants.

TABLE DES MATIERES

Chapitre	Page
I. INTRODUCTION.	1
II. VERS UNE DEFINITION DE L'ABSURDE.	3
III. LE BAROQUE ET L'ABSURDE	25
IV. L'ILLUSION COMIQUE.	69
V. LES VISIONNAIRES.	92
VI. LE PEDANT JOUE.	118
VII. CONCLUSION.	148
BIELIOGRAPHIE	153



GIUSEPPE ARCIMBOLDO
(1533-1593)

Summer

L'ABSURDE DANS LA COMEDIE BAROQUE

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Certaines comédies du début du XVII^e siècle ont fait, par leur originalité, le désespoir des littérateurs qui ont essayé en vain de les classer mais le plus souvent, les ont passées sous silence. Depuis près d'un siècle on reconnaît enfin l'existence d'une période baroque dans la littérature française. Ces oeuvres curieuses appartiennent bien entendu à cette ère encore trop peu connue des Lettres françaises. Toutefois, elles étonnent le lecteur du XX^e siècle par leur modernité et par les problèmes philosophiques qu'elles soulèvent rétrospectivement. Elles présentent, en effet, de nombreux éléments communs avec les pièces du Théâtre de l'Absurde et elles annoncent, avec trois siècles d'avance, les complexités du théâtre des années cinquante.

L'ambiguïté de la comparaison vient de la richesse et de la densité des deux appellations: le théâtre de l'absurde et le théâtre baroque, dont les définitions sont sans cesse remises en question. Définir, délimiter, examiner avec circonspection ces deux genres, analyser la philosophie derrière l'oeuvre et l'esprit de l'époque feront l'objet des deux premiers chapitres.

Trois comédies, choisies parmi beaucoup d'autres pour leur intérêt dramatique, artistique et philosophique illustrent le paradoxe. Ce sont successivement: L'illusion comique et Pierre Corneille, Les Visionnaires de Jean Desmarest de Saint-Sorlin et Le Pédant joué de Savinien Cyrano de Bergerac.

Le théâtre classique des grandes années 1660-1670 n'a pas échappé complètement au vent de fantaisie et d'originalité qui a soufflé sur les années précédentes. Des caractéristiques du théâtre du théâtre de l'absurde sont présentes chez les plus grands dramaturges.

L'ambition de cette étude n'est pas de démontrer que certaines comédies baroques devraient être inscrites au répertoire du théâtre de l'absurde. Ces pièces ont été écrites au XVIIe siècle et sont forcément de leur époque. Cependant elles contiennent d'extraordinaires hardies-
ses scéniques et littéraires, elles annoncent non pas un bouleversement mais une nouvelle utilisation du langage et surtout elles offrent un message d'une modernité impressionnante quant à sa nature: l'homme face à lui-même et à sa destinée et quant à la façon dont ce message est adressé: un comique tantôt intellectuel, tantôt grossier, toujours déconcertant, comique qui caractérise essentiellement le théâtre de l'absurde.

CHAPITRE II

VERS UNE DEFINITION DE L'ABSURDE

Plus un conflit économique ou social est profond, plus une guerre ébranle un pays, plus la nation est secouée par une crise intérieure qui se traduit dans les arts par des manifestations surprenantes à prime abord. Après la guerre franco-prussienne, l'école symboliste et les mouvements dits idéaliste ou décadent font leur apparition dans la littérature française. Ces courants, rejetant la logique traditionnelle et la réalité quotidienne, se replient sur une autre réalité intérieure plus sentie que pensée. Parallèlement, dans le domaine de la peinture, les impressionnistes cherchent moins à reproduire le réel qu'à le transposer en certaines valeurs. Leur aspiration, leur inquiétude, voire même pour les Décadents, leur déliquescence, vont à l'encontre du Naturalisme et à la recherche d'un idéal mystique - "l'Azur" de Mallarmé - tandis que leurs écrits bousculent les conventions littéraires, ce que Rimbaud appelait "la vieillesse poétique", pour tenter de décrire les correspondances entre le matériel et le spirituel, l'univers et la conscience humaine, et d'exprimer l'ineffable. La poésie devient ésotérique. L'écrivain éprouve une soif déraisonnable d'inconnu et de nouveau. Dans Une Saison en Enfer, les barrières entre le rêve et la réalité sont renversées et la forme célèbre la libération qui vient de

s'effectuer.

J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable.
Je fixais des vertiges.
... Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit.¹

Mallarmé va encore plus loin dans sa quête de l'Infini et dans ses rapports avec le langage poétique qui doit capter l'essence d'une pensée et faire naître une impression plutôt que de la décrire.

Pour accomplir sa mission quasi sacrée, Mallarmé désarticule la phrase, déplace ses éléments et multiplie les appositions afin de recréer les mots et d'exploiter au maximum leur qualité incantatoire. Mais cette poésie hermétique n'est accessible, par sa nature, qu'à un petit nombre d'initiés.

La fuite hors du réel revêt un caractère encore plus explicite et plus général au XXe siècle. L'exploration du subconscient par Sigmund Freud, les théories de Einstein, les grandes doctrines politiques comme le Socialisme et le Matérialisme marxiste, l'affaire Dreyfus ébranlent profondément la pensée occidentale. D'autre part, la philosophie est marquée par le spiritualisme d'Henri Bergson qui se dresse contre le positivisme et le scientisme qui caractérisaient la fin du XIXe siècle. Enfin la guerre de 14-18, malgré son issue victorieuse, fut une épreuve terrible que l'on n'allait pas oublier de si tôt. Pour la nation et surtout pour les générations qui, une fois de plus, ont le désir de rompre avec le passé et de se rebeller contre la société, source de conflits si atroces, ce sont les "années folles" où triomphe le goût du bizarre et où apparaissent deux manifestations

¹Arthur Rimbaud, Oeuvres poétiques (Paris: Garnier - Flammarion, 1964), pp. 130-133.

artistiques : le Dadaïsme vite suivi par le Surréalisme.

Né vers 1918, le Dadaïsme est une sorte de jeu anarchique où violence et spontanéité déchaînées aboutissent à la désagrégation totale de la pensée rationnelle et du langage. Cette entreprise de destruction, héroïque sans doute, mais ne pouvant être que négative, fut remplacée par le Surréalisme. Effort dynamique pour dépasser le réel, descente dans l'inconscient, l'imaginaire et l'irrationnel, le Surréalisme tente de traduire en littérature cette prise de conscience philosophique - voire même métaphysique - de la réalité en excluant toute logique et toute préoccupation morale et en cultivant un humour spécial. Élément destructeur par excellence, cet humour procède de l'esprit de scandale et de la nouvelle optique qui s'émerveille à découvrir un univers de hasard où tous les miracles sont possibles. Le Surréalisme remet donc l'Art en question, quant à sa matière, son langage et sa signification. C'est une explosion dont l'écho retentit dans toutes les formes d'expression artistique en même temps qu'une recherche de nouveauté technique - les structures du langage reflètent le manque de cohérence du rêve et du subconscient - c'est aussi une exaltation spirituelle. Avec la libération du subconscient s'effectue une exploration de l'Inconnu, de "l'ailleurs", d'où résulte la perception nouvelle d'une réalité authentique. L'écriture automatique et les comptes rendus de rêve, les associations insolites de pensées et de mots redonnent à la poésie un caractère merveilleux et féerique d'où le jeu et la mystification ne sont jamais complètement exclus. Rêve, réalité, surréalité sont intimement mêlés et aboutissent en un texte le plus souvent lyrique, fort poétique, parfois précieux car presque toujours animé par le souci d'une esthétique nouvelle.

La deuxième guerre mondiale et l'âge atomique ont encore accru le malaise qu'avaient dénoncé Symbolisme et Surréalisme. "Le vieux mythe de l'apprenti sorcier revêt une actualité tragique."² Par la fission de l'atome, l'homme assure son pouvoir sur la structure même de la matière, mais risque du même coup de provoquer son propre anéantissement. Le problème de la condition humaine prend une urgence et une dimension nouvelles à mesure que le progrès matériel s'affirme et que les découvertes se multiplient car nos conceptions philosophiques, morales et religieuses sont sans cesse remises en question. A ce déséquilibre culturel et métaphysique, s'ajoutent la réalité de l'instabilité économique, la persistance de l'injustice sociale et la menace latente d'autres conflits mondiaux. D'autre part, sur les ruines des religions qui regressent quant au nombre, prolifèrent des idoles : l'Argent, le Pouvoir, la Chair. Une angoisse constante étreint l'individu qui s'évertue en vain à résoudre les mêmes problèmes et s'interroge sur son sort.

Etranger à moi-même et à ce monde, armé pour tout secours d'une pensée qui se nie elle-même dès qu'elle s'affirme, quelle est cette condition où je ne puis avoir la paix qu'en refusant de savoir et de vivre, où l'appétit de conquête se heurte à des murs qui défient ses assauts?

Comme l'explique Albert Camus dans Le Mythe de Sisyphe, l'homme du XXe siècle est une innocente victime du divorce entre son désir inassouvi de rationalisation et de connaissance et "l'épaisseur et l'étrangeté du monde".⁴ L'absurde naît donc de la confrontation de deux éléments:

² André Lagarde et Laurent Michard, XXe Siècle (Paris: Bordas, 1962), p. 9.

³ Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe dans Essais (Paris: N.R.F. Bibliothèque de la Pléiade, 1965), p. 112.

⁴ Ibid., p. 108.

la soif d'ordre, de clarté, d'unité qui caractérise l'attitude inconsciente et consciente de l'homme en face de la réalité et le silence hostile de l'univers physique et métaphysique. A cette nostalgie d'une réalité familière s'ajoute le besoin de donner une signification à l'existence. Or, là aussi, l'homme est en présence de la même obscurité et sa réaction spontanée est de désespérer:

Je tiens quelques évidences dont je ne peux me détacher. Ce que je sais, ce qui est sûr, ce que je ne peux nier, ce que je peux rejeter, voilà ce qui compte. Je peux tout nier de cette partie de moi qui vit de nostalgies incertaines, sauf ce désir d'unité, cet appétit de résoudre, cette exigence de clarté et de cohésion. Je peux tout réfuter de ce monde qui m'entoure, me heurte ou me transporte, sauf ce chaos, ce hasard roi et cette divine équivalence qui naît de l'anarchie. Je ne sais pas si ce monde a un sens qui le dépasse. Mais je sais que je ne connais pas ce sens et qu'il m'est impossible pour le moment de le connaître.

Que signifie pour moi une signification hors de ma condition? Je ne puis comprendre qu'en termes humains: ce que je touche, ce qui me résiste, voilà ce que je comprends. Et ces deux certitudes, mon appétit d'absolu et d'unité et l'irréductibilité de ce monde à un principe rationnel et raisonnable, je sais encore que je ne puis les concilier. Quelle autre vérité puis-je reconnaître sans faire intervenir un espoir que je n'ai pas et qui ne signifie rien dans les limites de ma condition?

Eugène Ionesco formule la même idée en termes plus concrets:

Je vous avoue, tout à fait entre nous, que j'ai bien le sentiment que la vie est cauchemardesque, qu'elle est pénible, insupportable comme un mauvais rêve. Regardez autour de vous: guerres, catastrophes et désastres, haines et persécutions, confusion, la mort qui nous guette, on parle et on ne se comprend pas, nous nous débattons, comme nous pouvons, dans un monde qui semble atteint d'une grande fièvre; l'homme n'est-il pas, comme on l'a dit, l'animal malade, n'avons-nous pas l'impression que le réel est faux, qu'il ne nous convient pas? que ce monde n'est pas notre vrai monde? Autrement, non seulement nous ne voudrions pas changer mais nous n'aurions même pas conscience de son imperfection, du mal. Ce qu'il y a de plus étrange c'est que nous sommes attachés à ce cauchemar réel, et que sa précarité nous semble plus scandaleuse encore que son horreur. Nous sommes faits pour tout comprendre, nous ne comprenons que très peu, et nous ne nous comprenons pas; nous sommes faits pour vivre ensemble et nous nous entre-déchirons; nous ne voulons

⁵Ibid., p. 136.

pas mourir; c'est donc que nous sommes faits pour être immortels mais nous mourons. C'est horrible et ce n'est pas sérieux. Quel crédit puis-je accorder à ce monde qui n'a aucune solidité, qui fiche le camp? J'aperçois Camus, j'aperçois Atlan et soudain je ne les aperçois plus. C'est ridicule. Cela me fait presque rire.

Une des conséquences "logiques" d'une vie sans signification pourrait être le suicide mais le philosophe le rejette car la vie - avec toutes ses limites et son incohérence - est tout ce qui nous reste. Se suicider ne résoudrait rien. D'autre part, en supprimant la conscience, il constituerait une évasion, une résignation et un consentement à l'absurde. Et de plus, si l'homme est condamné à mort et que l'idée de sa fin - ce châtement si incompréhensible - lui répugne, pourquoi le hâter?

La conclusion dernière du raisonnement absurde est, en effet, le rejet du suicide et le maintien de cette confrontation désespérée entre l'interrogation humaine et le silence du monde. Le suicide signifierait la fin de cette confrontation et le raisonnement absurde considère qu'il ne pourrait y souscrire qu'en niant ses propres prémisses. Une telle conclusion, selon lui, serait fuite ou délivrance.

L'homme doit au contraire vivre avec les yeux grand ouverts devant sa condition et doit être en état permanent de révolte. Cet être lucide qui vit une vie "sans appel", est l'homme absurde. Bien loin de démissionner, il tire son énergie de la source même de son désespoir et passe son existence à lutter avec passion et avec honnêteté. Cette révolte envers la condition humaine revalorise le fait d'exister et annoblit l'individu.

Conscience et révolte. Ces refus sont le contraire du renoncement.

⁶Eugène Ionesco, Notes et Contre Notes (Paris: Gallimard, 1962), pp. 91-92.

⁷Albert Camus, L'Homme révolté dans Essais, op. cit., pp. 415-416.

Tout ce qu'il y a d'irréductible et de passionné les anime au contraire de sa vie.

L'absurde devient donc une règle de vie, fort difficile certes, car c'est un déchirement constant pour l'homme qui voudrait avoir le confort d'une religion et la croyance en l'éternité mais est obligé de reconnaître que rien ne justifie son existence, que tout est inutile.

L'absurde est sa tension la plus extrême, celle qu'il maintient constamment d'un effort solitaire, car il sait que, dans cette conscience et dans cette révolte au jour le jour, il témoigne de sa seule vérité qui est le défi.

Puisqu'aucune morale n'est fondée, cela signifie-t-il que tous les actes sont permis? Certainement, mais cela n'implique pas que rien n'est défendu. Le raisonnement, l'expérience instruisent l'homme de ses limites. La liberté totale d'action émanant de l'inexistence de Dieu équivaut à la disponibilité totale de l'homme envers lui-même et envers l'humanité.

Oui, l'homme est sa propre fin. Et il est sa seule fin. S'il veut être quelque chose, c'est dans cette vie.¹⁰

L'homme absurde est un être révolté et sa révolte se manifeste par une conscience active: un défi envers sa propre condition - et par des actes - sans valeur ultime - mais que leur seul accomplissement justifie. Tel l'effort de Sisyphe qui pousse son rocher. Ces actes sont d'autant plus "significatifs" s'ils maintiennent la conscience en éveil. Toute création, toute oeuvre vaut donc surtout dans le dépassement qu'elle a coûté à son auteur.

⁸ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., P. 139

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid., P. 166.

Mais peut-être la plus grande oeuvre d'art a moins d'importance en elle-même que dans l'épreuve qu'elle exige d'un homme et l'occasion qu'elle lui fournit de surmonter ses fantômes et d'approcher d'un peu plus près, sa réalité nue.¹¹

La création absurde ne peut fournir de réponse; elle illustre, au contraire les frontières du domaine de la pensée et "sa résignation à n'être plus qu'intelligence qui met en oeuvre les apparences et couvre d'images ce qui n'a pas de raison".¹² Par excellence, l'oeuvre absurde doit refléter l'aliénation de l'homme par rapport à l'univers déraisonnable. La Nausée, L'Etranger, La Peste en sont de brillants exemples. Le théâtre de Camus et certaines pièces de Sartre reprennent ce courant de pensée, cet humanisme fondé sur le dénuement et le désespoir de l'homme. Sartre, cependant, projette plus loin ses théories philosophiques et érige une philosophie brillamment formulée, l'existentialisme.

Sartre et Camus ont fait la même expérience de l'absurde mais, chez Sartre, à l'angoisse métaphysique s'ajoutent un malaise devant le fourmillement de la contingence et un sentiment ambivalent, intéressé mais aussi hostile envers le genre humain. "L'enfer, c'est les autres", nous enseigne Huis-Clos. "Ma chute originelle, c'est l'existence de l'autre". L'existence, qui pourrait être un bien suprême s'il n'y avait qu'une seule conscience, devient un mal du fait que l'autre existe et qu'il ne peut ni partager son existence, ni communiquer, ni comprendre. "Je suis de trop par rapport à l'autre" comme l'autre est de trop par rapport à moi. Camus, lui, lance, en exaltant la fraternité et la solidarité, le défi le plus retentissant contre l'absurde. Une autre

¹¹Ibid., p. 191

¹²Ibid.

différence fondamentale entre la pensée de Camus et celle de Sartre, se trouve, surtout après 1947, dans la question de l'essence ou de la nature humaine.

Comme l'indique le substantif, l'existentialisme met l'accent sur l'existence dont la priorité s'affirme par rapport à l'essence qui est illusoire. Il n'y a pas de nature humaine. L'homme n'existe que dans une situation et c'est par la somme de ses actions qu'il définit son être. Il est ce qu'il fait. L'homme est l'avenir de l'homme. Or, chez Camus, principalement dans son essai L'Homme révolté, la révolte est pour ainsi dire "transcendée".

Dans l'épreuve quotidienne qui est la nôtre, la révolte joue le même rôle que le "cogito" dans l'ordre de la pensée: elle est la première évidence. Mais cette évidence tire l'individu de sa solitude. Elle est un lieu commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur. Je me révolte, donc nous sommes.¹³

La révolte implique donc une valeur que l'opprimé place au-dessus de sa propre vie, qui est commune à tous les hommes, et qui est en quelque sorte l'essence de l'homme.

L'analyse de la révolte conduit au moins au soupçon qu'il y a une nature humaine, comme le pensaient les Grecs, et contrairement aux postulats de la pensée contemporaine. Pourquoi se révolter s'il n'y a, en soi, rien de permanent à préserver? C'est pour toutes existences en même temps que l'esclave se dresse, lorsqu'il juge que, par tel ordre, quelque chose en lui est nié qui ne lui appartient pas seulement, mais qui est lieu commun où tous les hommes même celui qui l'insulte et l'opprime ont une communauté prête.¹⁴

Dans la révolte, l'homme se dépasse pour autrui et en autrui et, de ce fait la solidarité prend un aspect métaphysique. La fin de L'Homme révolté est un hymne à cette nouvelle éthique:

¹³ Camus, L'Homme révolté, op. cit., p. 432.

¹⁴ Ibid., p. 425.

Peut-on, éternellement, refuser l'injustice sans cesser de saluer la nature de l'homme et la beauté du monde? notre réponse est oui. Cette morale, en même temps insoumise et fidèle, est en tout cas la seule à éclairer le chemin d'une révolution vraiment réaliste. En maintenant la beauté, nous préparons ce jour de renaissance où la civilisation mettra au centre de sa réflexion, loin des principes formels et des valeurs dégradées de l'histoire, cette vertu vivante qui fonde la commune dignité du monde et de l'homme, et que nous avons maintenant à définir en face d'un monde qui l'insulte.¹⁵

La révolte ne signifie pas une rébellion aveugle et incontrôlée. "Apparemment négative, puisqu'elle ne crée rien, la révolte est profondément positive puisqu'elle révèle ce qui, en l'homme, est toujours à défendre".¹⁶ Elle n'admet ni le meurtre, ni les terreurs irrationnelles tel que le fascisme ni les terreurs rationnelles des régimes socialistes - autre point sur lequel Camus et Sartre diffèrent fortement.

L'engagement sartrien est avant tout action. Il exprime l'acte même par lequel on s'engage dans une condition où l'on devra rester. Il implique un choix basé sur l'expérience et la conscience personnelles mais non sur des valeurs consacrées. Le choix est source d'angoisse du fait que l'homme se trouve toujours "en situation", parce qu'il est inévitable, qu'il doit se faire sans que l'individu puisse juger de sa valeur et parce qu'il met en question son auteur et toute l'humanité. Le choix est donc une responsabilité active. La révolte camusienne apparaît donc comme un engagement valorisé, puisqu'elle se base sur une vérité constante: la nature humaine. En résumé, si Sartre se sert de l'absurdité du monde pour construire une morale empirique, Camus y prend appui pour retrouver une morale de la dignité et de la noblesse, morale qui conduit à un certain héroïsme.

Pour les deux écrivains, l'oeuvre d'art est une création

¹⁵Ibid., pp. 679-680.

valable parce qu'elle constitue un appel plutôt qu'un jugement. Pour Camus, "créer, c'est vivre deux fois",¹⁶ c'est donner une force à son destin. Le théâtre des deux auteurs est essentiellement un théâtre d'idées dans lequel l'action prend une nouvelle dimension.

Physical action, generally violent, takes a new value as treated by Sartre and Camus since their basic philosophy consists in destroying the importance traditionally accorded to motives. What really counts are not the reasons for an act but the act itself, its present significance, and the significance it gives to the character and the world. In other words, the search for the psychological causality of an act is either shown to be vain or replaced by an investigation of the act's significance.¹⁷

L'intensité de l'action dépend de la gravité des actes; la violence joue toujours un rôle primordial, Sartre et Camus y voyant un signe de notre époque. Selon leur philosophie, l'individu est son acte; il doit l'assumer seul, il doit souffrir seul et mourir seul. La solitude est un des thèmes les plus marquants du théâtre de ces deux dramaturges. Toutefois, l'univers dramatique de Sartre est plus réaliste que celui de Camus. L'auteur de La Nausée place ses personnages dans un décor concret et cultive la couleur locale. Le langage se plie à chaque individu et se vulgarise si besoin est tandis que chez Camus, le cadre et la langue restent toujours abstraits. Ses pièces ressemblent à des allégories alors que celles de Sartre sont écrites dans un contexte historico-naturaliste. Cependant, malgré leurs différences, Sartre et Camus ont créé un nouveau genre d'oeuvre qui demeure essentiellement concrète et dramatique tout en portant une philosophie sur

¹⁶Camus, Le Mythe, op. cit., p. 173.

¹⁷Jacques Guicharnaud, Modern French Theatre from Giraudoux to Genet (New Haven and London: Yale University Press, 1967), p. 136.

la scène. Ainsi, le problème fondamental de la définition de l'homme et du monde est réellement présenté en actes vivants. Cependant, Sartre et Camus n'ont pas rompu avec la plupart des conventions théâtrales. La forme est très classique, la structure de la pièce, logique et les personnages fermement dessinés. Comme le souligne Léonard Pronko, si les principaux auteurs de cette période - et avec Sartre et Camus figurent Anouilh, Giraudoux et Salacrou - traitent de problèmes sérieux, voire même métaphysiques, s'ils font qu'un symbole ou une idée éclipsent parfois les personnages ou l'intrigue, ils ne s'écartent guère des conceptions réalistes traditionnelles du théâtre.¹⁸ Même si l'irrationalité de la condition humaine constitue la base du thème de leurs pièces, ces écrivains la présentent sous la forme d'un raisonnement lucide et construit avec une logique rigoureuse.

Or, vers les années cinquante, apparaît une nouvelle forme de théâtre, hautement originale et baptisée tantôt Théâtre d'Avant-Garde, tantôt Théâtre de l'Absurde, tantôt Nouveau Théâtre. Cette nouvelle manifestation théâtrale reprend à son compte la philosophie de l'Absurde mais le fait en abandonnant les procédés conventionnels et en faisant coïncider le fond avec la forme.

While Sartre and Camus express the new content in the old convention, The Theatre of the Absurd goes a step further in trying to achieve a unity between its basic assumptions and the form in which they are expressed. In some senses, the theatre of Sartre and Camus is less adequate as an expression of the philosophy of Sartre and Camus - in artistic, as distinct from philosophic, terms - than the Theatre of the Absurd.¹⁹

¹⁸ Léonard C. Pronko, Théâtre d'avant-garde (Paris: Denoël, 1963), p. 31.

¹⁹ Martin Esslin, The Theatre of the Absurd (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1961), p. XX.

Comme le remarque Martin Esslin, le théâtre de ces deux écrivains comporte une contradiction puisqu'il implique tacitement que le discours logique peut offrir des solutions valides et que l'analyse du langage peut amener à la découverte de concepts fondamentaux - les idées platoniciennes.²⁰ En quoi les trois expressions - Théâtre d'avant-garde, Nouveau Théâtre et Théâtre de l'Absurde différent-elles? Ces trois appellations désignent une forme d'expression théâtrale contemporaine préoccupée par l'absurdité et l'incertitude de la condition humaine. Toutefois les deux premières sont quantitatives et ne font pas de distinction entre le genre des différentes pièces alors que le Théâtre de l'Absurde est définitivement anti-littéraire. Il s'écarte de ce fait du Théâtre d'avant-garde poétique représenté par Michel de Gheldérode, Jacques Audiberti, Georges Neveux, Georges Schéhadé, Henri Pichette et Jean Vauthier.²¹

²⁰ Ibid.

²¹ Dans un article fort intéressant intitulé "The Theater of the Absurd; An Essay in Definition and the Yugoslav Variant", Books Abroad, Summer 1972, pp.359-366, Yovan Hristic condamne l'appellation "Théâtre de l'Absurde" en l'accusant d'être trop conceptuelle et périmée. Il s'empare contre l'élément négatif du mot "absurde" qui, dit-il, implique seulement l'absence de certaines qualités plutôt que la présence d'autres. Il ne voit que l'aspect immédiat de l'Absurde et non son côté positif. Hristic préférerait définir le théâtre contemporain comme un ensemble de métaphores poétiques présentées sous une forme dramatique. Mais n'emploie-t-il pas l'adjectif "poétique" d'une façon ambiguë? Il a raison quand il écrit que Ionesco, Beckett et Pinter ont créé une nouvelle structure dramatique mais s'agit-il en fait d'un renouveau du drame poétique? L'accent chez ces différents dramaturges - et Martin Esslin a judicieusement établi une différence entre eux et ceux qui représentent le Théâtre d'avant-garde poétique - ne se trouve pas sur le langage mais sur la représentation de la condition humaine. Si la poésie est présente, c'est qu'elle jaillit spontanément, fortuitement et indépendamment, d'une situation concrète. La nouvelle définition de M. Hristic pourrait être justifiée s'il expliquait ce qu'il entend par "poétique" et Poésie et qu'alors, il situe le théâtre de Ionesco, de Beckett, d'Adamov, d'Arrabal, de Pinter etc...par rapport à celui des dramaturges qui écrivent avec une intention esthétique et utilisent le langage à des fins poétiques.

Ces auteurs utilisent le rêve et la fantaisie d'une façon plus esthétique et ils ont moins tendance à souligner le côté grotesque et violent de l'existence. Enfin, leur emploi du langage est totalement différent, leurs pièces constituant de longs poèmes à l'imagerie superbe. Au contraire, avec le Théâtre l'Absurde, le spectateur assiste à une dévaluation radicale du langage qui va même jusqu'à se désintégrer chez un auteur comme Beckett. La poésie n'est pas absente mais elle prend sa source dans des images scéniques concrètes.

The element of language still plays an important, yet subordinate, part in this conception, but what happens on the stage transcends, and often contradicts, the words spoken by the characters. In Ionesco's The Chairs, for example, the poetic content of a powerfully poetic play does not lie in the banal words that are uttered but in the fact that they are spoken to an ever-growing number of empty chairs.²²

Le traitement du langage, son absence de cohérence et de logique n'est pas la seule caractéristique du Théâtre de l'Absurde. Les pièces de ce nouveau genre dramatique comportent d'autres traits à savoir l'absence d'intrigue - la structure étant le plus souvent circulaire, c'est-à-dire n'ayant ni début ni fin - le manque de profondeur et d'intérêt - au sens traditionnel - psychologique des personnages qui apparaissent comme des fantoches dérisoires aux gestes mécaniques. Ce n'est plus une pièce "bien faite" présentant une peinture des mœurs rehaussée d'une intrigue mélodramatique ou piquante pour tenir le public en émoi; c'est au contraire une succession de scènes tantôt nébuleuses, tantôt fantastiques, contrastant avec des numéros de cirque ou de music-hall. Quant aux thèmes, ils sont suggérés sous forme d'images concrètes plus efficaces qu'un langage explicite. Le thème principal est bien sur la difficulté d'exister -

²² Esslin, Op. cit., P. XXI.

c'est-à-dire, la confrontation de l'homme et de l'univers absurde, la hantise de la mort, l'angoisse physique et métaphysique - auquel se rattachent d'autres problèmes inhérents à la condition humaine: la solitude, l'impossibilité de toute communication, le remords, la culpabilité, la violence, la mécanisation de la vie, les préjugés et les entraves qu'inflige la Société - en particulier la classe bourgeoise - ou la cellule familiale traditionnelle.

Les auteurs, dont on groupe commodément les oeuvres sous le nom du Théâtre de l'Absurde, ne font partie d'aucune école ni de mouvement. Chacun d'entre eux est au contraire fort individualiste et a une approche personnelle envers son art. Cependant leurs pièces reflètent la même angoisse, les mêmes préoccupations, les mêmes émotions qui sont celles de l'homme du XXe siècle plongé dans un univers qu'il ne comprend pas. Le Théâtre de l'Absurde est une des expressions les plus représentatives de la situation actuelle de l'homme occidental.²³ Il marque la fin du théâtre de complaisance et du théâtre de réassurance; il indique un retour aux origines même du Drame: une expérience quasi mystique entre le spectateur et le spectacle.

Concerned as it is with the ultimate realities of the human condition, the relatively few fundamental problems of life and death, isolation and communication, The Theater of the Absurd, however, grotesque, frivolous, and irreverent it may appear, represents a return to the original, religious function of the theatre - the confrontation of man with the spheres of myth and religious reality. Like ancient Greek tragedy and the medieval mystery plays and baroque allegories, The Theater of the Absurd is intent on making its audience aware of man's precarious and mysterious position in the universe.²⁴

Mais le théâtre de l'Absurde n'explique pas comme le faisaient la tragédie

²³Ibid., p. Xii.

²⁴Ibid., p. 293.

grecque ou l'allégorie médiévale, les relations de Dieu envers l'homme, il communique l'intuition de l'auteur quant à la situation de l'homme, sa vision du monde et sa façon d'exister. Par la présentation de ces "paysages intérieurs" que sont les projections d'état d'esprit, de rêves et de terreurs, le Théâtre de l'Absurde atteint à une vérité plus authentique que le théâtre traditionnel. De la même manière qu'un tableau abstrait évoque chez celui qui le contemple une émotion purement subjective et personnelle, de même le Théâtre de l'Absurde éveille chez le spectateur un sentiment authentique et profond, un appel à sa sensibilité d'être humain et une prise de conscience nouvelle de sa réalité et de sa condition.

J'ai même toujours pensé que la vérité de la fiction est plus profonde, plus chargée de signification que la réalité quotidienne. Le réalisme, socialiste ou pas, est en deçà de la réalité. Il la rétrécit, l'atténue, la fausse, il ne tient pas compte de nos vérités et obsessions fondamentales: l'amour, la mort, l'étonnement. Il présente l'homme dans une perspective réduite, aliénée; notre vérité est dans nos rêves, dans l'imagination; tout, à chaque instant, confirme cette affirmation. La fiction a précédé la science. Tout ce que nous rêvons, c'est-à-dire tout ce que nous désirons, est vrai (le mythe d'Icare a précédé l'aviation, et si Ader et Blériot ont volé, c'est parce que tous les hommes avaient rêvé l'envol). Il n'y a de vrai que le mythe: l'histoire, tentant de le réaliser, le défigure, le rate à moitié; elle est imposture, mystification, quand elle prétend avoir "réussi". Tout ce que nous rêvons est réalisable. La réalité n'a pas à être réalisable: elle n'est que ce qu'elle est. C'est le rêveur, ou le penseur, ou le savant, qui est le révolutionnaire, c'est lui qui tent de changer le monde.²⁵

Ce n'est pas avec une intrigue habile que le dramaturge de l'absurde crée un élément de suspense, c'est en exposant la gravité du sort humain qu'il atteint à un niveau de tension dramatique, tension pas toujours perçue immédiatement ou reconnue comme telle mais qui s'imposera

²⁵Ionesco, op. cit., p. 4.

au spectateur après chute du rideau. En effet, toute pièce absurde constitue un bloc que l'on doit examiner globalement. Du fait de sa structure, généralement circulaire, une dissection et une analyse de chaque acte nuisent à la compréhension de l'oeuvre. Ainsi, chaque acte de En Attendant Godot ne trouve sa force terrifiante que par rapport à l'autre.

"L'oeuvre d'art doit contenir en elle-même et cristalliser une plus grande complexité des débats dont elle est la réponse ou l'interrogation plus ample".²⁶ Alors que le théâtre fournissait au spectateur des solutions toutes faites, sans que cela ne lui coûte d'effort, celui-ci doit maintenant formuler des questions s'il veut saisir la signification profonde de la pièce.

The total action of the play, instead of proceeding from point A to point E, as in other dramatic conventions, gradually builds up the complex pattern of the poetic image that the play expresses. The spectator's suspense consists in waiting for the gradual completion of this pattern which will enable him to see the image as a whole. And only when that image is assembled - after the final curtain - can he begin to explore, not so much its meaning as its structure, texture and impact.²⁷

Une autre raison pour laquelle la compréhension d'une pièce absurde se fait "à retardement" est l'élément comique. Que ce soit en regardant La Cantatrice chauve de Ionesco ou Le Tricycle d'Arrabal, le public est secoué par des éclats de rire pendant presque toute la durée de la représentation, le comique jaillissant spontanément du côté invraisemblable de la situation, (l'interchangeabilité des personnalités, la prolifération des objets) ou du langage même (associations insolites - caricaturisations) ou encore des gestes par leur clowneries ou leur caractère

²⁶ Ibid., P. VII.

²⁷ Esslin, op. cit., pp. 305-306.

automatique. Toutefois, le comique prend des accents tragiques particulièrement émouvants chez Beckett.

L'élément d'humour cruel apporte un peu de détente dans l'atmosphère déprimante, et en même temps rehausse l'effet tragique en soulignant le rôle de l'homme comme victime qui n'est pas à sa place, et qui finalement, ne peut être prise au sérieux, parce qu'il n'y a personne pour être témoin de sa souffrance.²⁸

C'est un "humour de la souffrance humaine"²⁹ alors que, chez Ionesco, le rire éclate plus franchement parce que les personnages sont des pantins - il y a donc plus de distance entre eux et le spectateur - et qu'ils sont incapables d'évaluer la douleur de leur triste condition. D'autre part, comme le dramaturge le souligne, le rire est la seule réaction possible, même s'il est amer, devant l'absurdité de la condition humaine.

Le pessimisme, comme une double négation, peut en somme se nier et ressembler à une affirmation: si tout est futile et dénué de sens, et si pourtant la vie est tout ce que nous avons, nous pouvons aussi bien en tirer le meilleur parti possible, et rire non seulement du ridicule esprit sérieux des autres, mais de nos propres désillusions.³⁰

D'autre part, le comique intensifie le sens tragique de la pièce.

La lumière rend l'ombre plus obscure, l'ombre accentue la lumière. Je n'ai jamais compris, pour ma part, la différence que l'on fait entre comique et tragique. Le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue. Je dis "désespérant", mais en réalité, il est au-delà ou en deça du désespoir ou de l'espoir.³¹

Ionesco va plus loin et affirme que comique et tragique ne s'opposent

²⁸ Pronko, op. cit., p. 48.

²⁹ Ibid., p. 139.

³⁰ Ibid., pp. 248-249.

³¹ Ionesco, op. cit., pp. 13-14.

pas réellement dans son théâtre mais qu'ils coexistent, s'exacerbent et constituent un équilibre dynamique qui crée une tension fondamentalement dramatique. En conclusion, l'humour est un élément essentiel de la pièce absurde comme il est la réponse par excellence de l'homme absurde à l'univers.

Pour ce qui est de l'humour il n'est pas seulement la seule vision critique valable, il n'est pas seulement l'esprit critique même mais - contrairement à l'évasion, à la fuite qui résulte de l'esprit de système nous entraînant sous le nom de Réalisme dans un rêve gelé, hors de toute réalité - l'humour est l'unique sensibilité que nous ayons de nous détacher - mais seulement après l'avoir surmontée, assimilée, connue - de notre condition humaine comico-tragique, du malaise de l'existence. Prendre conscience de ce qui est atroce et en rire, c'est devenir maître de ce qui est atroce.³²

Le Théâtre de l'Absurde n'est pas un théâtre intellectuel pas plus qu'un théâtre didactique. Si l'auteur a un "témoignage", ce n'est pas un message.

Apporter un message aux hommes, vouloir diriger le cours du monde ou le sauver, est l'affaire des fondateurs de religion, des moralistes ou des hommes politiques - lesquels, entre parenthèses, s'en tirent plutôt mal, comme nous sommes payés pour le savoir. Un dramaturge se borne à écrire des pièces, dans lesquelles il ne peut offrir qu'un témoignage, non point un message didactique, mais un témoignage personnel, affectif, de son angoisse et de l'angoisse des autres, ou ce qui est rare, de son bonheur; ou bien il y exprime ses sentiments, tragiques ou comiques, sur la vie.³³

La plupart des pièces idéologiques ne sont rien d'autre que la vulgarisation d'une idéologie. L'oeuvre d'art a un système d'expression qui lui est propre; elle possède ses propres moyens d'appréhension du réel et devient miroir, "prise de conscience, histoire - orientée au delà de l'histoire vers la réalité la plus profonde".³⁴ Le fait que le Théâtre

³²Ibid., p. 122.

³³Ibid., p. 72.

³⁴Ibid., p. 18.

de l'Absurde ne soit pas idéologique ne signifie pas qu'il est dépourvu d'idées. Au contraire, puisqu'il représente l'expression de la condition humaine sous sa forme la plus complète, sans restrictions sociales, politiques, philosophiques ou historiques, ce sont les idées qui se dégagent de lui. Ces idées sont présentées dans un langage visuel aussi bien qu'audible qui fait vibrer ce qu'il y a de plus profond chez le spectateur. L'auteur, en exposant ses obsessions fondamentales exprime son humanité et rejoint spontanément tous les hommes au delà des barrières psychologiques, politiques et sociales et atteint ainsi une universalité classique.

Pourtant le Théâtre de l'Absurde n'est pas goûté du grand public qui préfère les vieilles formules théâtrales, le théâtre qui "exprime une psychologie périmée, une construction boulevardière, une prudence bourgeoise, un réalisme qui peut ne pas s'intituler conventionnel mais qui l'est, une soumission à des dogmatismes menaçants pour l'artiste".³⁵ Les dramaturges de ce nouveau théâtre sont particulièrement hostiles envers les bourgeois qui se conforment sans réfléchir et se laissent diriger. Le théâtre de l'Absurde peut contribuer à la redécouverte de la liberté d'esprit en obligeant le spectateur à être honnête avec lui-même et à s'interroger.

En conclusion, le Théâtre de l'Absurde est une "construction, une architecture mouvante d'images scéniques"³⁶ où se fondent la connais-

³⁴Ibid., p. 18.

³⁵Ibid., p. 36.

³⁶Ibid., p. 15.

sance et l'invention, le réel et l'imaginaire, l'individuel et le collectif; le langage simplifié, démythifié et par conséquent enrichi peut retrouver toutes les réalités qu'elles soient neuves, anciennes, particulières ou universelles.

Cette définition rejoint le concept d'Antonin Artaud, ce qu'il appelait le Théâtre de cruauté. En 1938, dans son essai intitulé Le Théâtre et son Double, Artaud se révoltait déjà contre le théâtre de son époque et contre le langage qu'il "faut briser pour toucher la vie".³⁷ Ebloui par le théâtre balinais, il tire ses propres conclusions à savoir que le langage théâtral devait être constitué par un élément plastique aussi bien qu'un élément auditif - celui-ci musical autant que verbal - et que ce nouveau langage élevait la pièce à un niveau religieux et métaphysique. "Le théâtre balinais remet le théâtre à son plan de création autonome et pure, sous l'angle de l'hallucination et de la peur".³⁸ C'est un théâtre d'images fulgurantes aux qualités hypnotisantes. Cruauté ne signifie pas forcément violence physique: "tout ce qui agit est une cruauté, c'est sous cette idée d'action poussée à bout et extrême que le théâtre doit se renouveler".³⁹ Rejoignant d'une certaine façon la notion aristotélicienne d'un théâtre de catharsis, le théâtre de cruauté libère les forces maléfiques autant que bénéfiques et constitue une sorte d'exorcisme collectif qui obligera les spectateurs à ôter leurs masques. Comme plus tard les dramaturges de l'Absurde, Artaud

³⁷Antonin Artaud, Le Théâtre et son Double dans Oeuvres Complètes, tome 4 (Paris: Gallimard, 1964), p. 18.

³⁸Ibid., P. 102.

³⁹Ibid., P. 102.

croyait à l'influence profonde du théâtre sur la civilisation:

Il faut croire à un sens de la vie renouvelée par le théâtre et où l'homme impavide se rend maître de ce qui n'est pas encore et le fait naître. Et tout ce qui n'est pas peut encore naître pourvu que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d'enregistrement.⁴⁰

Les exigences d'Antonin Artaud sont devenues celles dont se réclament les auteurs dramatiques d'aujourd'hui: c'est-à-dire le refus d'un théâtre psychologique, le rejet du Réalisme et du Naturalisme, le retour au mythe et à la magie, la royauté de l'onirique et l'importance du langage des gestes et des mouvements. Enfin les absurdistes tentent individuellement de provoquer chez le spectateur le bouleversement essentiel qui était pour Artaud la mission du théâtre.

⁴⁰ Ibid., P. 18.

CHAPITRE III

LE BAROQUE ET L'ABSURDE

Lorsque l'on parle du XVII^e siècle, on évoque généralement une époque grandiose, auréolée par le prestige de Louis XIV, les fastes de Versailles, l'art de trois dramaturges: Corneille, Racine et Molière, le génie de deux maîtres à penser: Descartes et Pascal, l'intelligence de La Rochefoucauld, la finesse de Madame de La Fayette, le charme de Madame de Sévigné, l'aimable perfection de La Fontaine et l'éloquence de Bossuet, autant d'écrivains qui sont restés immortalisés sous le nom de Classiques. Sans ternir l'éclat de ces noms prodigieux qui méritent tous la postérité, il est cependant dangereux de réduire l'activité de tout un siècle en une vingtaine d'années¹ et d'en ériger un édifice immuable, une sorte de monolithe dont la construction aurait été codifiée par Boileau. Un aperçu plus exact du siècle ne pourrait être que bénéfique envers une meilleure compréhension de ces grands écrivains dont l'art est trop souvent expliqué par des formules simplistes et lapidaires.

Le Classicisme recouvre donc les années soixante à quatre-vingt qui ont vu l'éclosion non seulement de chefs-d'oeuvre dans tous

¹Pour offrir une vision encore plus homogène du XVII^e siècle, on souligne trop peu l'importance du fait que les tragédies les plus célèbres de Corneille ont été écrites de 1636 à 1650 et que Le Discours de la Méthode date de 1637.

les domaines - en particulier celui de la littérature - mais aussi d'un public prêt à les accueillir et assez cultivé pour les apprécier. Or, le goût d'un auditoire ne naît pas instantanément. Il s'est affiné depuis la Renaissance; il s'est débarrassé de tout pédantisme, il a su résister à l'assaut de différentes modes littéraires, il s'est également enrichi; des genres nouveaux comme le roman psychologique, la comédie de mœurs, l'art épistolaire, l'éloquence religieuse, les maximes et les fables ont fait leur apparition. Il est évident que le public a évolué depuis le XVIIe siècle. Ce n'est ni une docte assemblée d'humanistes enthousiastes ni un petit cercle de courtisans, auditoire qui rendait compte des principaux genres littéraires de la Renaissance: d'abord l'érudition en vase clos: des traductions, des recherches comme l'étude de la philologie, des pièces jouées en latin ou en français par de jeunes collégiens - puis la poésie qui fut le genre favori à la Cour et fit la renommée de Marot à Desportes en passant par la Fléiade - ensuite les oeuvres d'écrivains individualistes et plus ou moins solitaires à savoir Rabelais et Montaigne.

Pour mieux connaître le public des "grandes années" du XVIIIe siècle, il faut se pencher sur les années que l'on passe trop souvent injustement sous silence et pendant lesquelles s'est faite une transformation essentielle dans la société française, sa façon de juger d'un ouvrage littéraire et plus généralement sa façon de penser. Le climat d'euphorie, de confiance et d'espérance qui caractérisait la Renaissance a disparu pour laisser place à une grande confusion morale, à une crise religieuse et à une déception générale. Si l'on excepte l'oeuvre de Montaigne et celle de quelques poètes, on assiste à une

sorte de pause momentanée dans le domaine artistique. La France semble avoir perdu son souffle. Toutes les classes sociales ont été affectées par le désastre des guerres de religion qui ont saccagé le royaume pendant plus de trente-cinq ans.

La France a été livrée, plus qu'une autre nation d'Europe à la guerre des armées, à la division des familles, au déchirement des âmes, à la vue des massacres, des cadavres et du sang. (Ces guerres pourront engendrer l'irreligion ou l'indifférence, le pyrrhonisme, le libertinage, n'est-ce pas là une part importante de l'héritage du XVII^e siècle?) Quoiqu'il en soit, le spectacle quotidien de la mort violente est une composante historique dont il faut tenir compte.²

La clôture du Concile de Trente en 1563 n'a pas mis fin aux hostilités. Il a fallu attendre la signature de l'Edit de Nantes en 1598 pour que la paix soit rétablie et lorsque Henri IV fut assassiné en 1610, la question religieuse redevint un sujet brûlant. A cette crise religieuse s'ajoute une crise économique fort grave. La France est ruinée après huit guerres civiles et religieuses et des bandes de soudards, d'anciens soldats soudainement sans métier, pillent les campagnes, dévalisent les voyageurs et découragent le commerce; de plus, plusieurs épidémies de peste font d'immenses ravages; enfin, la dévaluation des métaux précieux produit un bouleversement social.

Phénomène majeur auquel les historiens d'à présent ont raison d'accorder une importance prépondérante, le régime monétaire s'était transformé. La découverte des mines d'argent du Potosi, en Amérique du Sud en 1545, soixante-cinq ans avant la mort de Henri IV, ... avait entraîné un afflux considérable de monnaie d'abord en Espagne, puis de là, dans toute l'Europe. Il s'en était suivi une manière d'inflation et une élévation générale des prix des marchandises.³

² Marcel Raymond, Baroque et Renaissance poétique (Paris: José Corti, 1955), p. 23.

³ Victor Tapié, La France de Louis XIII et de Richelieu (Paris: Flammarion, 1967), p. 23.

D'après le témoignage d'un contemporain⁴, les Français éprouvaient un profond épuisement moral et physique et étaient las de l'autorité royale qui leur avait apporté tant de misères. La Noblesse ne voulait plus de Roi, le peuple ne voulait ni souverain, ni noble et ne reconnaissait ni prince, ni gentilhomme. Pourtant Henri IV et ses deux ministres Sully et Laffemas avaient essayé de restaurer la paix et la prospérité dans le royaume. Ils y étaient parvenus partiellement.

With all his absolutist spirit, Henri IV made no essential changes in the administrative machine which he inherited from his predecessors, he was satisfied so long as he was obeyed. The result was that the power of the Crown rested less on strong institutions and habits of obedience than on the personality and strong will of the monarch. When in 1610 he was murdered in the streets of Paris and left a boy of nine to succeed him, the French monarchy, which lacked both his dominating personality and strong institutions, received a severe setback in his development towards absolutism.⁵

Pendant les années de la régence de Marie de Médicis, c'est-à-dire de 1610 à 1617, les conflits intérieurs reprirent de plus belle, Les Princes du Sang se réveillèrent et menacèrent de soulever les provinces afin d'obtenir de la Régente des privilèges et de l'argent. Leur politique de chantage pillait le trésor de la France.

Bien qu'il fut majeur depuis 1614, année où il fêta son treizième anniversaire, Louis XIII demeura éloigné du pouvoir mais, sous l'influence d'un intime, le Duc de Luynes, il décida d'assumer sa position de Roi. Dès le début de son règne, Louis XIII rencontra

⁴ cité par John Lough, An Introduction to Seventeenth Century France (New York: David McKay, 1969), p. 108.

⁵ Ibid., p. 113.

des obstacles: des provinces se soulevèrent et des conflits éclatèrent entre Huguenots et Ultra-Catholiques et les troubles ne cessèrent pas avant l'arrivée de Richelieu en 1624.

Le royaume était en fort piteux état. La guerre de Trente ans divisait l'opinion française. Commencée depuis 1618, elle opposait deux camps: l'Espagne et des Etats généralement de religion protestante. Richelieu, peu pressé de venir au secours de l'Espagne catholique, souhaitait au contraire affaiblir ses forces et relever le prestige de la France en Europe mais surtout, avant d'entrer en guerre, il devait auparavant rétablir l'ordre au sein du royaume. Il commença par écraser la révolte grandissante des Huguenots, non pas par intolérance religieuse mais pour raffermir l'autorité royale. En 1629, le pouvoir huguenot fut anéanti. La grâce d'Alais continua à leur accorder la liberté de culte mais les priva de leurs anciens privilèges. Toujours au nom de la raison d'état, Richelieu entreprit de soumettre les Grands et la Noblesse en général. Il eut à les affronter pendant toute sa vie car les complots ne cessèrent de se machiner contre sa politique et sa personne.

En 1635, la France déclara la guerre à l'Espagne; les troupes françaises furent écrasées à Corbie en 1636 mais reprirent la ville quelques mois plus tard. La France, ironiquement baptisée "la Fille aînée de l'Eglise", s'allia avec les Protestants.

C'est un point de vue légèrement exagéré que de considérer le Cardinal comme le principal architecte de l'absolutisme. Richelieu n'a pas réussi à centraliser le gouvernement; il n'a pas changé les institutions fondamentales et s'il a encouragé le commerce et l'industrie,

il n'a pas amélioré l'état des finances. Toutefois, son rôle a marqué un tournant décisif dans l'histoire de la France. Par sa politique intérieure, Richelieu a posé les jalons du futur régime de Louis XIV' et par sa politique extérieure, il a préparé l'hégémonie de la France en Europe.

Le règne de Louis XIII ne fut donc pas aisé. Le Roi fut sans cesse inquiété par des conspirations et par des guerres qui menaçaient les frontières et il fut également sollicité de tous côtés par sa famille et par les courtisans. De plus, il ne pouvait ignorer le délabrement de son royaume et la condition de son peuple. Comme sous la Renaissance, celui-ci se composait de quatre classes principales: la Noblesse, le Clergé, la Bourgeoisie - qui prenait une importance croissante - et la masse des paysans. En 1610, la France comptait quinze millions d'habitants; c'était le pays le plus peuplé d'Europe.

La Noblesse, à part les Grandes Familles qui restaient immensément riches, avait été ruinée par les guerres de religion. Les campagnes militaires avaient épuisé les finances des Nobles et beaucoup d'entre eux s'étaient vus obligés de vendre une bonne partie de leurs terres à des bourgeois. Contrairement à l'aristocratie anglaise, les Nobles français ne pouvaient travailler sans se déshonorer. Vivant donc dans un désœuvrement constant lorsqu'ils ne servaient pas dans l'armée, ils passaient leur existence à jouer et à mener un train de vie aussi luxueux qu'ils le pouvaient, quitte à faire des dettes ou à se mésallier. Quels étaient les revenus de la Noblesse? A part les pensions qu'ils recevaient du Roi et pour lesquelles ils devaient s'humilier d'une façon ou d'une autre, ils percevaient des paysans qui

vivaient sur leurs terres différents bénéfices payés plus ou moins régulièrement. Mais le coût de la vie avait augmenté et par conséquent, la valeur de cet apport monétaire avait beaucoup décréu.

It is this impoverishment of all sections of the French aristocracy in the XVIIth century, revealed in innumerable documents of the period, which accounts in large measure for the failure of the last efforts of the great noblemen under Richelieu and Mazarin to put the clock back and to regain some of the power which the gradual development of the Monarchy towards absolutism had taken from them. Living from hand to mouth, crushed by their debts and by an extravagant mode of living, compelled very often to swallow their pride and save their family from ruin by a mésalliance with a wealthy bourgeois heiress, the great noblemen were in no position to offer effective resistance to the growth of the royal power. When they revolted, it was less in order to regain political power than to wring out money out of a weak administration. . . . When the government was in fine hands, as it was under Richelieu, and still more under Louis XIV, only obedience to the Crown could allow them to keep up the costly mode of life to which they were accustomed.⁶

Le Clergé, lui, ne s'est pas appauvri financièrement malgré les guerres de religion qui ont affaibli son autorité morale. Les ordres monastiques possédaient d'immenses propriétés foncières. D'autre part, le curé de chaque paroisse soumettait ses ouailles à un impôt: la dîme.

Par plusieurs aspects de sa situation juridique, le clergé ressemblait à la Noblesse. Il avait besoin de la protection royale et devait lui assurer en retour la fidélité du peuple dont il était spirituellement le guide. Il apportait aux finances royales une contribution que la Noblesse était bien incapable de lui fournir. Mais il n'était pas non plus une puissance docile, ni satisfaite. En plein rajeunissement, travaillé par des intérêts contradictoires, il rencontrait, en face de lui, une autre Eglise, vaincue, puisqu'elle n'était pas parvenue à prendre sa place, mais vigoureuse par le nombre, l'illustration de ses membres, et par les privilèges qui la protégeaient encore. Pour tout dire, l'esprit des guerres de religion était amorti, peut-être appartenait-il au passé, mais il n'était pas détruit encore et les étincelles sous la cendre pouvaient à chaque instant se rallumer.⁷

⁶Ibid., pp. 86-87.

⁷Tapié, op. cit., p. 33.

Quand on parle du règne de Louis XIII, on mentionne obligatoirement la Contre-Réforme et le renouveau au sein de l'Eglise Catholique. En effet, des changements essentiels se produisirent à cette époque, changements qui affectèrent l'Eglise, la vie religieuse et la société française. La vie monastique redevint plus austère grâce au rétablissement de règles primitives; la vie contemplative se développa considérablement; des ordres nouveaux se créèrent.

Toutefois la ferveur nouvelle n'est qu'un aspect du Clergé catholique. Il offre le plus souvent une image qui n'est guère édifiante. Il manque d'instruction - surtout le Bas Clergé - et s'efforce de mener un rôle politique qui nuit à son esprit. Les abus ne se comptent plus. D'autre part, le Gouvernement favorise ce climat d'impiété en accordant des évêchés et des bénéfices ecclésiastiques à l'aristocratie.

L'Eglise Catholique dut réaffirmer sa doctrine, ses croyances et sa liturgie en face de la menace du Protestantisme. Toutefois, au cours du XVII^e siècle, la religion dissidente n'était plus le seul adversaire; en effet, vers les années vingt, un courant de paganisme et de libertinage, issu de la Renaissance, de la lecture de Montaigne et de Pierre Charron ainsi que de l'enseignement de plusieurs écoles naturalistes - notamment celle de Padoue - produisit un changement décisif dans la pensée française et anticipa l'esprit philosophique du siècle suivant. Au sein même de l'Eglise Catholique, deux partis se formèrent: les Gallicans et les Ultra-Montains; leur rivalité s'amplifia au cours des années. D'autre part, le Jansénisme commença à réunir de nombreux adeptes et posa un problème sérieux au Catholicisme. Donc, si le début

du XVII^e siècle a été marqué par la Contre-Réforme, ce renouveau ne s'est pas passé dans le calme et la sérénité. C'est au contraire dans un climat de passion, d'inquiétude et de crise religieuse et morale qu'il s'est effectué. La pensée de l'homme de cette époque en fut évidemment affectée ainsi que sa façon de s'exprimer artistiquement.

Au cours du siècle, la Bourgeoisie prit un essor considérable. Elle devint graduellement la classe la plus active et la plus influente. La Haute Bourgeoisie était généralement plus cultivée que la Noblesse et son ambition la poussait à occuper des positions importantes dans l'Administration. Sa richesse lui valait de nombreux privilèges, notamment l'hérédité et la vénalité de certains postes officiels, et créa de ce fait une nouvelle aristocratie; la noblesse de robe, d'autant plus convoitée qu'elle mettait fin à l'imposition directe, la taille. Dans les villes, la moyenne bourgeoisie prospérait. Outre l'élite artisanale, il existait une autre section de la société exerçant des professions appelées aujourd'hui libérales. Au sommet se trouvaient les officiers royaux, titulaires d'un "office" qu'ils avaient acheté et qu'ils pouvaient revendre ou léguer. Ils étaient chargés de l'administration, de la justice et des finances.

Thus the coming predominance of wealth over birth is clearly visible in outline in France long before 1700. The old social hierarchy based on birth was already beginning to crumble; now that money enables bourgeois parvenus to buy their way into the aristocracy. And yet the old hierarchy was not destroyed; it was merely modified by the influx of the wealthy bourgeois.⁸

En général, la Haute et Moyenne Bourgeoisies restaient attachées aux

⁸ Lough, op. cit., p. 58.

traditions et au régime, surtout ceux qui détenaient leur fortune de l'autorité royale comme les officiers et les intendants mais ce furent aussi des membres de cette même bourgeoisie qui répandirent un nouvel esprit qui allait se heurter à la plupart des institutions et engendrer au siècle suivant une rébellion ouverte qui culmina en 1789. Ces bourgeois éclairés ont joué un rôle considérable dans l'évolution de la pensée occidentale; ce sont eux qui firent le trait d'union entre les humanistes de la Renaissance et les philosophes du XVIIIe siècle.

La classe la plus nombreuse était évidemment la moins privilégiée. Elle se composait du menu peuple citadin, toute la foule des petites gens exerçant des métiers plus ou moins stables; Cette population urbaine, très affairée, connue pour sa "débrouillardise", était malgré tout plus favorisée que la masse des paysans. Ceux-ci aussi se divisaient en plusieurs classes dont la plus aisée était celle des laboureurs. Mais la plupart vivaient dans une misère effrayante. Les guerres de religion avaient dévasté les campagnes; une quantité de terres autrefois cultivées avaient été abandonnées. D'autre part le climat des années du début du siècle fut particulièrement rigoureux et endommagea les récoltes; notamment en 1603, 1605, 1609, 1637 and 1638. La famine se répandit et fit de nombreuses victimes parmi cette classe.

C'était le paysan qui supportait les trois quarts des charges fiscales du royaume. Il n'est donc pas étonnant d'apprendre que les révoltes paysannes étaient fort courantes au XVIIe siècle.

Les archives offrent en abondance des renseignements sur les soulèvements populaires contre la fiscalité royale au cours desquels les paysans s'arment, se dirigent en groupes de plus en plus nombreux vers la ville voisine, s'attaquent aux officiers des finances,

représentants du pouvoir et qu'ils rendent responsables de nombreux impôts.⁹

Ainsi, des révoltes, cruellement réprimées, éclatèrent aux quatre coins de la France en 1616, 1618, 1623, 1624, 1626, 1627, 1628, 1630, 1635, 1636, 1639, 1643 et 1644, donc presque annuellement. Certains soulèvements gagnèrent parfois plusieurs provinces. Celui de 1636 occupa le tiers du territoire français. De ces émeutes sanglantes, causées par le désespoir, le paysan ne tira aucune amélioration de son sort, sinon un pessimisme de plus en plus profond.

Illiterate and isolated, the peasants could merely do their best to put up with their lot. They could have no thought of a better organization of society and of the state. Only if their sufferings became unbearable did they offer any resistance to their oppressors. The history of France in the seventeenth century is strewn with peasants' revolts; but they were sporadic outbursts, generally local in character, without any clear aims, without hope. All of them were easily and savagely repressed. It was not until 1789 that the peasants were capable of concerted action to win more land for themselves and to sweep away feudal dues and tithes. Then the grievances borne through centuries of oppression boiled over.¹⁰

Malgré l'importance qu'elle aurait dû avoir, la pensée du paysan du XVIIe siècle n'a pas été considérée et n'a donc pas influé la vie culturelle de l'époque. Toutefois le sort du paysan a dû émouvoir les âmes sensibles et plonger les plus hardies dans des considérations plus ou moins favorables envers les institutions existantes. Sous le règne de Louis XIII, l'homme intelligent et cultivé ne ressemblait plus à l'humaniste du siècle précédent. Les circonstances politiques et économiques l'avaient forcé à ouvrir les yeux et à repenser sa façon de vivre. Certes il n'a

⁹Tapié, op. cit., p. 201.

¹⁰Lough, op. cit., p. 26.

pas oublié l'héritage de la Renaissance pendant laquelle les barrières d'un monde ancien s'étaient effondrées. Les explorateurs avaient découvert de nouvelles contrées, Copernic avait découvert le ciel. "Au monde fini, hermétique, dominé par la foi, succède un monde infini dont on ne peut concevoir les limites et qui offre à l'humanité subjuguée, tout un champ de découvertes, d'explorations et de recherches".¹¹ Sur le plan culturel, autre révolution: d'orale, la littérature est devenue écrite et par conséquent beaucoup plus accessible.

La Renaissance correspondait à une fièvre de recherches et une ivresse devant la vie. L'homme de cette époque voulait vivre, souvent par lui-même; Nature et Beauté étaient ses Dieux. Son culte de l'Antiquité l'éloignait du Christianisme qui allait souvent de pair avec une certaine étroitesse d'esprit et un traditionalisme paralysant. En découvrant son individualité, l'homme se vit en même temps délogé de la place d'honneur qu'il pensait occuper dans l'Univers. Les croyances qu'il avait eues jusqu'ici se trouvèrent pulvérisées, et à leur place s'installa une philosophie épicurienne, d'origine païenne, faisant confiance à la Nature. L'importance donnée à la raison, à la logique et aux sciences, plus un certain scepticisme qui crût avec les années, tendirent à rejeter l'autorité de l'Eglise. Mais à la fin du XVIe siècle, l'enthousiasme initial a totalement disparu et laisse place à un état d'esprit beaucoup plus sombre. La lecture des Essais est éloquente à ce sujet et l'on y trouve la notion de l'absurdité de

¹¹ Marie-Louise Tricaud, Le Baroque dans le Théâtre de Paul Claudel (Genève: Librairie Droz, 1967), p. 14.

la condition humaine développée pour la première fois.

Les Essais constituent une source vive française de la notion de l'Absurde, telle qu'elle finira par s'imposer dans toute sa virulence au XXe siècle. Elle se dégage du passionnant dialogue intérieur de l'auteur, sous des formes diverses: elle y est tantôt balbutiée, tantôt articulée avec précision, tantôt proclamée avec une émouvante conviction, dans certains de ses aspects.¹²

Un sentiment d'angoisse étreint l'individu qui se rend compte que sa vie est finalement de peu de conséquence, que sa situation est paradoxale et sans solutions, que ses connaissances sont illusoire - le fameux "que sais-je" de Montaigne - et que seul l'instant présent compte.

This feeling of insecurity did not spring only from the course of the outside world, and from a proneness to any blows fate might strike, but from his confessed state of ignorance both with regard to the changed world he had discovered and to his own self. For him, the future started immediately from the present moment. He was familiar with the irrational nature of time and the helplessness of man with regard to future. ... In the XVIIth century, the limitation of the human horizon to the present lost its individual nature and became a general world review and conception of life, finding its expression in the injunction carpe diem. Present enjoyment, and not hope, was the source of felicity.¹³

Plusieurs penseurs de la fin du siècle vinrent à se méfier de la raison que Montaigne avait circonscrite en posant les limites de la connaissance et en réduisant le domaine de la certitude. Pierre Charron poussa plus loin ce pyrrhonisme et souligne toutes les contradictions de l'esprit humain.

Dans l'ensemble de La Sagesse, (et c'est uniquement de la sagesse humaine qu'il s'agit), le constat de la désintégration de la notion de certitude est encore plus prononcé que dans Les Essais. Le

¹²Carlo François, La Notion de l'Absurde dans la littérature française du XVIIe siècle (Paris: Editions Klincksieck, 1973), p. 36.

¹³Richard Glasser, Time in French Life and Thought (Totowa, N. J.: Manchester University Press, 1972), pp. 141-143.

pyrrhonisme de Charron est non seulement systématique, il est agressif; il va jusqu'à côtoyer le nihilisme, et surtout, il s'est donné une méthodologie ... Ce théologal qui sait être cassant et inflexible n'a pas moins l'audace de ses répugnances et de son scepticisme. Il tient le fanatisme religieux en horreur et il élabore une morale franchement laïque, nettement séparée de la foi et fondée sur la nature prise "comme guide et maîtresse".¹⁴

Les ouvrages de Montaigne et de Charron eurent de nombreux lecteurs. Ainsi est né au début du siècle un mouvement intellectuel représenté par des personnes cultivées - appartenant généralement à la Haute Bourgeoisie mais quelquefois aussi à la Noblesse - appelées soit libertins, soit libres penseurs. Le terme "libertin" peut induire en erreur car il recouvre aussi une partie de la jeunesse dorée qui se livrait à toutes sortes d'excès et menait une vie scandaleuse, se révoltant à sa manière contre l'esprit d'orthodoxie qui commençait à se répandre. Mais un certain nombre de ces jeunes débauchés étaient fort cultivés et fréquentaient parallèlement des cercles académiques où l'on enseignait, avec prudence et discrétion, l'indépendance de l'esprit et où l'on proposait une sagesse toute humaine basée sur l'épicurisme. Il est donc malaisé de différencier joyeux viveurs et philosophes.

Dès le XVII^e siècle, mémorialistes et publicistes notaient, dans les milieux qui touchaient à la Cour, des cas d'irreligion agressive. Ils restaient pourtant, semble-t-il, exceptionnels. Mais aux environs de 1620, le libertinage devient un entraînement qui gagne une bonne partie de la jeune noblesse à Paris. Elle a maintenant un chef de file, Théophile de Viau. Elle ose, dans les églises, se moquer d'un prédicateur maladroit, elle se réunit dans les "cabarets d'honneur", et y chante des couplets blasphématoires; elle ne distingue pas la révolte contre la religion et la licence des moeurs.¹⁵

¹⁴ François, op. cit., p. 39.

¹⁵ Antoine Adam, Les Libertins au XVII^e siècle (Paris: Buchet-Chastel, 1964), pp. 7-8.

Peu à peu la classe bourgeoise se laisse gagner malgré les progrès de la Renaissance catholique. Recueils libres et satiriques, voire même obscènes, se multiplient. Parmi eux, il faut citer Les Muses Gail-
lards, La Muse Folâtre, Le Cabinet Satyrique, Les Délices Satyriques. Le plus célèbre de ces florilèges, Le Parnasse Satyrique, servit de fondement à l'accusation contre Théophile de Viau dont le procès eut lieu en 1623.

Depuis quelque temps, le libertinage inquiétait l'Eglise Catholique. Il arrivait d'Italie, de Padoue plus précisément où des écoles relançaient les grandes théories naturalistes de l'Antiquité - principalement celles de Lucrèce - en appuyant leurs thèses sur les découvertes récentes. D'après leur enseignement, l'univers était infini et pouvait "être comparé à un organisme vivant où tout est lié à tout, où la formation et la destruction des êtres particuliers ne sont que des accidents de la vie universelle. Ni l'existence d'un Dieu créateur, ni celle d'une âme spirituelle ne pouvaient avoir de sens dans une philosophie qui affirmait, immanente à la matière, une puissance de création et d'organisation spontanée".¹⁶ Les cours et conférences étaient offerts par des philosophes, parmi eux, on distinguait Crémonini, Pomponozzi, Campanella et Vanini dont la réputation s'étendait à travers toute l'Europe. Leur matérialisme était un objet de scandale et Vanino Vanini fut arrêté en France et brûlé à Toulouse en 1619. En 1616 il avait publié à Paris un ouvrage intitulé De Admirandis Naturae, Reginae,

¹⁶ Antoine Adam, L'Age Classique(Paris: B. Arthaud, 1968), p. 72.

Deaeque mortalium Arcanis où, sous forme de dialogues, il affirmait que l'homme tenait son origine de la Nature et non de Dieu. Le naturalisme admettait l'existence de forces occultes, ce qui explique le goût de cette époque pour l'astrologie, l'alchimie et la magie.

Le procès de Théophile fit beaucoup de bruit. Le poète était une figure notoire dans les milieux littéraires et sa triste destinée - il mourut trois ans plus tard des suites des mauvais traitements qu'il avait subis pendant son incarcération - fit réfléchir les jeunes libertins. Il est vrai que certains couplets du Parnasse Satyrique sont résolument scandaleux et sacrilèges.¹⁷ (Voltaire en a copié quelques-uns dans un cahier, dit cahier de Leningrad). Mais de l'ensemble se dégage une certaine pensée, à la fois épicurienne et pessimiste qui n'est pas sans rapports avec les idées des auteurs du XXe siècle. Une des satires de Théophile adresse plus ou moins le même message: la vie est peu de chose; le bien et le mal sont relatifs et la raison est une source de malentendus.

L'effort de la raison, et ce combat farouche
Contre nos sentiments quand la douleur nous touche,
Importune la vie, et son fâcheux secours,
Nuit plus que si le mal poursuit son juste cours.¹⁸

¹⁷ Couplets rapportés par Antoine Adam, Libertins, op. cit., pp. 84-85-86

Qu'on parle de Dieu le Père,	Pourquoi prescher la mort
De toute la Trinité,	Ce sont des discours superflus aux hommes
Qu'une Vierge soit la mère	Elle n'est pas tant que nous sommes
D'un Sauveur ressuscité	Quand elle est, nous ne sommes plus.
Et que l'esprit en colombe	
Descende comme une bombe,	Pourquoy tant de clochers, de messes,
Je me fous de leurs destins	Peut-on ressusciter les morts?
Pourveu que j'aye du vin.	Nous devons croire avec sagesse
	Que l'âme meurt avec le corps.

¹⁸ Ibid., p. 57.

Dès 1620, les autorités s'inquiétèrent de ce mouvement et de ce courant de pensée. Deux ans après le martyre de Vanini, Jean Fontanier fut brûlé et étranglé pour avoir publié Le Trésor Inestimable. En 1624, le Parlement de Paris promulgua un arrêt qui rappelait l'obligation d'enseigner aucune autre doctrine que celle d'Aristote et bannit de Paris deux écrivains qui avaient défendu une thèse contre l'aristotélisme. Le Père Garasse dénonça dans la Doctrines Curieuses des Esaux Esprits de ce temps les agissements et les pensées des libertins.

Livre confus, superficiel, encombré d'une science inutile, mais qui permet de se faire des libertins de cette époque une image probablement exacte. Sans le vouloir, Garasse laisse deviner, au-delà de leurs négations péremptoires et de leurs blasphèmes, la philosophie où les plus intelligents d'entre eux prenaient leur appui. Ils ne croient pas au Dieu de la Bible, ni à celui de la tradition spiritualiste mais ils croient au Destin, à la Loi Suprême qui a organisé la Nature et continue à la régler. Ils ne croient pas à l'immortalité d'une âme spirituelle, mais ils croient à des principes vivants qui passent éternellement d'une forme à une autre forme pour les animer tour à tour. Du christianisme, ils rejettent tout, les dogmes aussi bien que la morale. Les religions sont, à leurs yeux, des formes de l'imposture politique.¹⁹

A partir de 1624, les libertins cessèrent d'afficher leurs idées mais ils n'en demeuraient pas moins actifs. Ils se réunirent en petites confréries secrètes et dissimulèrent leur incrédulité. La plus célèbre de ces confréries fut l'Académie Putéane, un cercle de libres penseurs qui se rassemblaient presque tous les jours chez deux érudits, les frères Dupuy. Les réunions avaient un caractère académique et les membres de ces assemblées avaient - en général - des moeurs honnêtes. C'étaient les derniers humanistes et les premiers encyclopédistes. En effet, ils s'intéressaient aux sciences, aux philosophies,

¹⁹Ibid., p. 8.

aux religions et aux formes de gouvernement. Ils correspondaient avec l'Europe entière mais se gardaient de publier leurs écrits, sauf d'une façon clandestine. La plupart des littérateurs de l'époque fréquentèrent ce salon: Charles Sorel, Racan, Maynard, Colletet, Tristan l'Hermitte, Chapelain, Ménage, La Mothe Le Vayer, Naudé, Cyrano de Bergerac. Parmi eux régnait une liberté de pensée totale et des croyants sincères côtoyaient des athées convaincus. Leur maître incontesté fut Pierre Gassendi. Bien qu'il fût partie de la Tétrade (un groupe de quatre érudits qui comprenait avec lui Diodati, ami de Galilée, La Mothe Le Vayer et Gabriel Naudé), Gassendi influença toute sa génération qui, à son tour, transmit l'enseignement de son maître à penser. Très tôt, malgré sa formation ecclésiastique, il apprit à son auditoire à se méfier des idées reçues et des opinions communes. Son premier livre Exercitationes paradoxicae adversus Aristoteles, écrit en 1624, reflète un scepticisme formé à la lecture de Montaigne et de Charron. Il y attaquait l'aristotélisme, condamnait la scolastique et dénonçait l'illusion de la Raison; il n'admettait qu'une méthode: l'expérience organisée. S'il fut le chef des libertins, Gassendi ne fut pas un libertin lui-même. Il essaya d'accorder sa philosophie avec sa foi. Il fut nommé professeur au Collège Royal en 1643.

Son immense érudition lui permit de montrer la diversité des coutumes, des mœurs et des lois, qui dément l'idée d'une raison universelle et souveraine. Du point de vue scientifique, l'homme ne peut atteindre que des apparences: il ne peut comprendre le monde et l'observation seule lui permet de découvrir des parcelles de vérité. Finalement, Gassendi emprunte à la philosophie épicurienne une vision générale du monde qu'il s'efforce de rendre chrétienne. Modeste et discret, Gassendi n'est pas un révolutionnaire. Sa philosophie lui interdit même de l'être. Quoiqu'il ait été un admirateur de Galilée, sa pensée est restée ensevelie dans les in-folios latins de Syntagma philosophicum qui fut publié après sa

mort en 1656. Il est pourtant une des figures les plus importantes de cette époque, non seulement parce que son scepticisme chrétien représente un des principaux mouvements intellectuels du temps, mais encore parce que son influence sera considérable à la fin du siècle, sur la philosophie et sur la pensée scientifique.²⁰

Plus hardis furent les disciples de Gassendi. Ils retinrent les principes de leur maître: le refus d'un dogmatisme étroit, le souci de l'expérience, le rejet de l'aristotélisme et de la scolastique, la méfiance à l'égard de raisonnements compliqués et la recherche d'une méthode positive pour combattre l'absurdité, c'est-à-dire le vaste malentendu entre l'homme et l'univers.

Dans les nombreux foyers de la vie intellectuelle intense de la première moitié du siècle, l'absurdité commence à apparaître comme une impitoyable épidémie humaine dont on cherche les causes plus ou moins lointaines, dont on s'attache à isoler les virus et à laquelle on propose divers remèdes dont le plus efficace, semble-t-il, est la raison critique. . . . A mesure qu'ils interrogent le Ciel, fidéistes, dualistes et déistes témoignent leur impatience, s'écartent des paraboles et des paradoxes qu'on leur propose en guise de réponse, regardent de moins en moins vers le haut ou s'effraient de plus en plus des silences de Dieu et de l'univers. Les déniaisés se multiplient: Guy Patin, Lapeyrer, François Luillier, Cyrano de Bergerac, et tant d'autres, se sont joints aux pionniers.²¹

Il est intéressant de savoir que des habitués de l'Académie Putéane et parmi eux, des athées notoires, occupaient des postes importants à la Cour. Ainsi, La Mothe Le Vayer entra au service de Richelieu et écrivit quelques ouvrages édifiants, vite démentis par ses Opuscules, publiés après la mort du Premier Ministre. Gabriel Naudé fut le précepteur de Philippe d'Orléans et pendant un certain temps du jeune Louis XIV,

²⁰ Jacques Roger: XVIIe Siècle français: Le Grand Siècle (Paris: Seghers, 1962), pp. 75-76.

²¹ François, op. cit., pp. 48-49.

puis il devint le garde de la Bibliothèque de Mazarin, sans doute la plus riche collection d'Europe. Guy Patin fut le Doyen de la Faculté de Médecine. Même le bouillant Cyrano prêta sa plume au service de Mazarin.

En quelques années, le libertinage avait donc évolué. Il caractérisait à présent une érudition solide jointe à une attitude critique à l'égard des institutions traditionnelles et de toutes les orthodoxies religieuses. On considère le XVIIe siècle comme une époque très religieuse mais selon les contemporains, le nombre des athées ne cessa de croître. En 1623, dans son livre Quaestiones in Genesim, le Père Mersenne, un ami de Gassendi, chez qui se réunissaient des savants, surtout des mathématiciens, comptait plus de 50.000 athées à Paris. Passaient pour athées également beaucoup d'esprits éclairés qui croyaient en une divinité suprême. C'étaient les Déistes, en général des humanistes, nourris de la pensée antique. Selon eux, Dieu - un Dieu de Raison - manifestait sa bonté et sa sagesse dans sa création. L'intelligence humaine était une parcelle de la Raison divine et le péché n'était autre qu'ignorance et faiblesse. Les disciples de cette religion étaient nombreux; la plupart n'ayant pas ouvertement rompu avec le catholicisme, peut-être par précaution plutôt que par conviction. Les déistes plaçaient toute leur foi dans le progrès des Sciences et des Arts et partageaient la même attitude d'esprit qui régnera pendant le Siècle des Lumières. Si les critiques envers la religion et les principales institutions étaient les mêmes, la pensée des déistes et des libertins différait au sujet de la Raison. Les déistes idolâtraient

la Raison tandis que les libertins s'en méfiaient. Les uns regardaient l'avenir avec enthousiasme et confiance, les autres se réfugiaient dans l'instant présent et professaient un épicurisme plus ou moins austère.

Les traités sur Epicure et sa philosophie abondent en cette période. Gassendi, Sarasin, Sorbière et St. Evremond écrivirent des ouvrages sur cette doctrine qui coïncidait avec leurs idées. Loin d'être une apologie de la dissolution et de la débauche, l'épicurisme du XVIIe siècle est un hommage respectueux à la vie. Certes, il nous montre l'homme sous un jour pessimiste; l'individu en effet dominé par ses passions, leurré par sa raison, est une créature essentiellement inquiète et instable, obsédé par la mort contre laquelle il ne peut rien. Quels sont ses plaisirs? La culture personnelle, l'équilibre moral, le raffinement sans ostentation, la liberté de pensée et surtout l'amitié.

Cette vie, cernée par le néant et qui coule vers la mort, ces libertins en ressentent vivement la beauté. Ils ont pour elle une sorte d'adoration. Elle est fragile, éphémère, mais elle est heureuse. L'homme seul est malheureux.²²

A mesure que les années passèrent, les libres penseurs étaient de plus en plus convaincus que l'intelligence - comme ils disaient - c'est-à-dire la conscience était la vraie cause du malheur de l'homme. Des Barreaux alla même jusqu'à douter de la validité de toute pensée et de toute action. Son pessimisme exprimé dans des sonnets, est fort émouvant et curieusement moderne. En effet, le libertin a confronté trois siècles plus tôt le même problème que ne peut résoudre l'homme absurde; l'individu sans Dieu qui essaie de justifier et de valoriser son existence. Etre plus sensuel

²² Adam, Libertins, op. cit., p. 23.

que rationnel, profondément attaché à la vie et d'autre part hanté par la mort, il est constamment déchiré par ces deux forces antagonistes. On a tort d'imaginer l'homme du XVII^e siècle comme un être serein, "cartésien", c'est-à-dire se fiant presque uniquement à sa raison. Le cartésianisme n'a pas gagné les Français avant 1660. Jusqu'à cette date, le Gassendisme régnait et l'homme de cette époque était généralement sceptique; il avait peur des constructions et des systèmes rationalistes.

Parallèlement, on observe un phénomène semblable dans l'expression artistique. Après 1650, les arts semblent se soumettre à un certain rationalisme, à une certaine idée d'équilibre et de mesure contrastant après un demi siècle d'exubérance et d'extravagance; ces premières décades furent en effet balayées par le souffle du Baroque. Les artistes, chez qui la sensibilité est généralement exacerbée, ont ressenti particulièrement l'atmosphère inquiète et pessimiste de cet âge où l'on apprenait trop souvent les ravages d'une épidémie ou d'une famine, où le procès de Galilée remettait en question la conception de l'univers et le problème de la foi. Cette époque, marquée de multiples tendances contradictoires (science et religion, foi et raison, autorité royale et féodalisme, ordre et anarchie, ascétisme et épicurisme, raffinement et trivialité, traditions et découvertes) a profondément ébranlé l'individu et l'a mis devant l'évidence qu'il était lui aussi un dualisme vivant, que sa nature était mobile et ondoyante et que sa vie n'était rien d'autre qu'une lutte intérieure. L'écrivain ou le peintre, assailli par ces idées et sensations qui fourmillaient en lui, était

surtout avide de s'exprimer, de s'épancher, de se libérer. Son art ne fut pas un choix. On y observe ses obsessions, ses rêves, la façon dont il percevait la réalité, la vie. C'est un foisonnement de mondes qui se juxtaposaient en lui, mondes instables, mobiles qui reflétaient son angoisse et aussi sa nouvelle philosophie, à savoir que tout est vie, action, passage d'une forme à une autre.

The baroque artist . . . longs to enter the multiplicity of phenomena into the flux of things in their perpetual becoming. His compositions are dynamic and open and tend to expand outside their boundaries; the forms that go to make them are associated in a single organic action and cannot be isolated from each other.²³

Parmi ces formes contrastées se glisse un nouvel élément, l'illusion. La première moitié du XVIIe siècle vit le triomphe du trompe-l'oeil en peinture et un engouement général pour la magie, à la fois en tant que pratique et en tant que principe. La Cour et toute la société raffolaient de bals masqués, de spectacles où l'on présentait des mondes enchantés. Ce goût se comprend mieux si l'on sait que l'individu était aux prises avec une réalité qu'il pensait connaître et qui lui échappait tout à coup. Il devint conscient de l'infinité de l'univers et de la limitation de ses facultés et de ses sens. Il dut accepter d'être berné par les apparences et c'est pourquoi, à son tour, pour "se venger" sur la réalité trompeuse, qu'il créa des illusions dans tous les domaines, sur papier, sur toile, sur marbre et sur scène.

²³ Germain Bazin, Baroque and Rococo Art (New York: Frederic A. Praeger, 1964), pp. 6-7.

Baroque man needed magic. As the anxieties of every day life became more oppressive and the need to escape from them became more urgent, his craving for more convincing, and at the same time more extreme illusions caused the arts of illusion to play an increasing part in stage craft.²⁴

La faculté maîtresse de l'artiste baroque fut l'imagination qui lui faisait concevoir des images et des mondes fantastiques. De la réalité, il ne retenait que les aspects particulièrement frappants; le spectacle de la mort, de la souffrance, du supplice exerçait sur lui une fascination morbide mais sa sensibilité lui faisait rechercher aussi les émotions plus délicates comme la tendresse et l'amour. En un mot, il cultivait parfois simultanément les états d'esprit les plus extrêmes, faisant appel aux sentiments et à l'émotivité du lecteur ou du spectateur plutôt qu'à sa raison. La Nature l'attirait mais surtout dans ce qu'elle avait de mobile, d'instable et d'évanescent. Les peintres s'attachèrent à reproduire le ciel et la mer; les plafonds s'ornèrent de nuages et d'apparitions célestes et le langage poétique eut une prédilection pour l'élément aquatique; l'eau, parfait symbole du mouvement, de la fluidité, de l'impalpabilité fut un des thèmes favoris. L'art de cette époque est ostentatoire; l'artiste baroque avait le goût du paraître et donnait parfois dans l'outrance et l'extravagance. Son manque de mesure et sa recherche constante de l'effet révèlent le plus profond de son être. Jean Rousset a très subtilement analysé ce problème dans son livre, La Littérature de l'âge baroque en France. L'éclatement du monde fini du Moyen-Age joint à la perte des illusions et de l'opti-

²⁴ Margarete Baur-Heinhold, The Baroque Theatre (New York - Toronto: McGraw-Hill, 1967), p. 120.

misme de la Renaissance avaient détrôné l'individu de sa place privilégiée dans l'univers. Il était dorénavant condamné à l'apparence des choses.

Le monde est à l'envers ou "chancelant", en état de bascule, sur le point de se renverser; la réalité est instable ou illusoire comme un décor de théâtre. Et l'homme, lui aussi, est en déséquilibre, convaincu de n'être jamais tout à fait ce qu'il est ou paraît être, déroband son visage sous un masque dont il joue, si bien qu'on se sait plus où est le masque, où est le visage.²⁵

Parallèlement à l'architecture de l'époque où la décoration et la façade étaient plus importantes que la structure de l'édifice, le masque ou le paraître l'emportait sur l'être. Le "dedans" était nié au profit du "dehors". Ce fut aussi la période au cours de laquelle "l'honnêteté" caractérisa la vie sociale. Les salons se multiplièrent et l'art de vivre en société se codifia. Chez l'honnête homme aussi, le paraître l'emporte sur l'être: les vertus d'apparence prennent le pas sur les vertus intérieures. Comme le dit La Rochefoucauld, l'honnêteté n'est qu'un art de paraître honnête. "L'honnêteté est une stratégie; car la vie de l'homme est un combat contre l'homme, un combat de masques; il faut se cacher et masquer son jeu pour mieux lever le masque d'autrui".²⁶ L'illusion est donc plus qu'un ornement, elle est une des clés du baroque.

Après avoir étudié les caractéristiques principales du mouvement, une définition s'impose. Mais d'où vient le terme "baroque"? On

²⁵Jean Rousset, La Littérature de l'âge baroque en France (Paris: José Corti, 1953), p. 28.

²⁶Ibid., p. 221.

l'employait déjà au XVII^e siècle. Le dictionnaire de Furetière indiquait que ce mot, un terme de joaillerie, désignait une perle irrégulière, appréciée pour son poids et pour son orient mais n'atteignant pas la perfection de la perle sphérique. Le dictionnaire de l'Académie confirma cette définition en y ajoutant la signification de bizarre, d'étrange et de ridicule. Baroque devint alors un épithète de blâme. L'origine exacte de cet adjectif reste cependant incertaine. Le mot espagnol Barrueco ou berrueco dérive-t-il du latin verruca: verrue et par extension léger défaut ou est-ce un terme mnémotechnique dont les lettres désigneraient la deuxième figure du syllogisme?²⁷ La question n'est pas tranchée.

Le terme fut appliqué d'abord à un style d'architecture. A la fin du XIX^e siècle, l'Allemand Woëlfelin entreprit une étude de ce style et le définit en l'opposant à l'art de la Renaissance. On distingue habituellement deux phases dans le mouvement: le Pré-Baroque, qui commence dès la fin des guerres de religion et prend fin en 1630: puis la période de Plein-Baroque qui se termine vers 1670. Ce style architectural est né en Italie où des architectes élevèrent des églises somptueuses comme celle du Gesù, de Vignola à Rome et des théâtres magnifiques comme le Théâtre Olympique de Vicence, érigé par Palladio. Tout au long du XVII^e siècle, le style s'orne de plus en plus et tendra au Rococo qui triomphera au XVIII^e siècle, principalement en Allemagne, en Espagne et même en Europe centrale. L'architecture baroque est ca-

²⁷Gonzague de Reynold, Le XVII^e siècle - Le Classique et le Baroque (Montréal: Editions de l'Arche, 1944), p. 127.

ractérisée par un décor exubérant, une recherche de plans grandioses, le triomphe de la courbe et de la contrecourbe et un mouvement qui paraît animer les très nombreuses statues. Certains critiques affirment que le Baroque est issu de la Contre-Réforme et que cet art s'épanouit particulièrement dans l'architecture religieuse. Mais l'époque baroque n'est-elle pas "autre chose que l'expression essentiellement dominée par l'intensité de la foi?"²⁸ Certes, les églises bâties pendant cette période transmettent au fidèle "un sens d'élévation, de départ vers l'au-delà".²⁹ Les lignes courbes, les colonnes torsadées, les cercles et les ovales, les voûtes peintes aux couleurs célestes sont là pour susciter une émotion mystique et élever l'âme vers Dieu mais l'esprit religieux n'est qu'un aspect de la crise morale qui caractérise le style. L'architecture tourmentée des théâtres et des châteaux aussi bien que celle des églises reflète la confrontation de l'homme avec l'infini et sa prise de conscience devant l'instabilité, la fragilité, le manque d'équilibre de la nature humaine et, selon la définition d'Arthur Hubscher, "la forme d'un sentiment contrasté de la vie".

Le baroque littéraire est né du même état d'esprit mais il épuise davantage de possibilités. Du fait même de son genre, il est plus flexible et donc plus complexe que le baroque architectural. Il est aussi plus difficile à définir. Pourtant, les mêmes principes fondamentaux s'y retrouvent: le déséquilibre, le mouvement, la recherche du colossal, de l'illimité, le goût du spectacle et des émotions

²⁸Tricaud, op. cit., p. 15.

²⁹Ibid.

fortes. De même que les architectes semblaient défier les lois de l'équilibre avec des constructions audacieuses où les structures semblaient éclater et où le point de vue ne se concentrait plus sur un point central mais se déplace constamment d'un plan à un autre; de même les écrivains refusaient toute règle, toute logique et toute unité. "Le comique y côtoie le tragique, la joie la souffrance, le rire les larmes car les uns et les autres sont ensemble dans la nature, dans la vie. . . . Leur maître, c'est la nature, l'imagination, la sensibilité".³⁰ Dans la littérature comme dans l'architecture, on distingue nettement une passion débordante et explosive, passion qui veut exprimer, librement, sans choisir, plaisirs et douleur, enthousiasme et désespoir. Ni l'une ni l'autre ne connaissent la mesure, la discrétion et surtout l'art de la litote qui deviendra une des principales caractéristiques du classicisme. Le style oscille entre le pathétique, le grotesque et l'emphase.

Les sculpteurs et les peintres baroques se plaisent à représenter le spectacle de la mort; l'art funéraire fleurit. Parallèlement, à côté de cet aspect morbide, s'épanouit la sensualité. Les principaux thèmes de la littérature font écho à ces contrastes picturaux. Les textes religieux abondent, ouvrages édifiants aussi bien que poèmes épiques où le macabre est presque toujours présent, et à côté on trouve une multitude d'ouvrages satiriques et fort réalistes qui glorifient la vie sensuelle et païenne. Dans ces deux tendances opposées, apparaît, pas toujours très distinctement, le même sentiment d'inquiétude et d'instabilité. Finalement, le baroque en littérature est facilement

³⁰Ibid., p. 48.

reconnaissable à son style. Comme la façade surchargée d'un château d'Outre-Rhin, la phrase s'orne de métaphores, d'antithèses, d'hyperboles et de pointes qui ne sont pas toujours du meilleur effet.

Si le baroque est mouvement, il est commandé par une énergie interne qui veut s'extérioriser, par une puissance qui se déploie dans le langage. Le besoin d'expression de plus en plus vive et comme stupéfiante, mais aussi nuancée, hâchée, amenisée - le cre-scendo, le rinforzando, mais aussi le diminuendo - est la conséquence de ce dynamisme, de l'ethos et du rathos qui veulent s'exprimer dans tous les registres de la puissance et de la délicatesse. L'artiste économise rarement ses moyens. Il pense atteindre par cette voie au maximum d'efficacité. Il ne suffit pas à une oeuvre baroque d'être, elle entend paraître.³¹

La forme suit tous les caprices de l'artiste et vise à "une sorte d'impressionnisme et d'illusionnisme, où l'imagination intellectuelle et l'ingéniosité ont souvent une grande part et composent une espèce de mensonge artistique ayant pour fin soit de révéler indirectement des aspects insoupçonnés de la réalité, soit de provoquer une rupture avec cette réalité".³²

Enfin, le baroque en littérature est un style qui tend à traduire la vision du monde métaphysique, monde fluide et mobile, riche en symboles, où la raison et la logique n'ont plus aucun contrôle et laissent leur place à la fantaisie, faculté poétique par excellence. Dans la poésie de la fin du XVIIe siècle et de la première moitié du XVIIIe, on constate "non seulement les déchirements de l'être humain, mais aussi la désintégration du monde".³³ Agrippa d'Aubigné, Du Bartas, Le Moyne et Chassignet évoquent un univers particulièrement atroce dont l'homme

³¹Raymond, op. cit., pp. 41-42.

³²Ibid., pp. 46-47.

³³François, op. cit., p. 70.

est à la fois le bourreau et la victime.

Dans cet univers tout est déchirement et contradiction: la personnalité humaine, les cellules sociales et politiques sont divisées. Tout est contrarié et incompatibilité. Dans l'ensemble de cette poésie, tout s'affronte: le désir d'ordre et la menace du désordre, le profond désir de paix et de bonheur et la réalité monstrueuse et absurde de la guerre, les appétits rationnels de l'être et son incapacité d'y satisfaire, les formes les plus horribles de l'abêtissement de l'homme et l'impossibilité dans laquelle il se trouve d'y remédier; et surtout le vieil antagonisme de l'âme et du corps. Dans le décor de la fission universelle, l'âpre désir d'une réconciliation de l'âme et du corps alterne avec l'amère constatation du plus irrémédiable des divorces.³⁴

Avec les années, la notion de l'absurde se précise et se rencontre même dans la forme. L'aspect chaotique et apocalyptique des visions est évoqué par un entrelacement illogique de mots, pris au hasard, non sans quelque rapport avec l'écriture automatique des Surréalistes.

Ainsi, cette ode de Théophile de Viau:

Ce ruisseau remonte en sa source
Un boeuf gravit sur un clocher,
Le sang coule de ce rocher,
Un aspic s'accouple d'une ourse.
Sur le haut d'une vieille tour
Un serpent deschire un vautour,
Le feu brusle dedans la glace,
Le soleil est devenu noir,
Je voy la lune qui va cheoir,
Cet arbre est sorty de sa place.³⁵

est déjà un exemple de Galimatias, genre poétique mineur, où l'exaspération du langage ne connaît plus de bornes et exprime, paradoxalement, un besoin angoissé de logique, d'ordre et de raison tout en constatant l'impossibilité de le satisfaire. Le Galimatias a été illustré

³⁴ Ibid., pp. 72-73.

³⁵ cité par Jean Tortel, Le Préclassicisme français (Paris: Les Cahiers du Sud, 1952), p. 342.

et exploité à des fins diverses par de nombreux auteurs dont le Sieur de Sigogne, Pichou, Scarron, Beaulieu, Furetière et Angot de l'Eperonnière.

Indubitablement, le poète baroque dénonce ainsi l'état de fait qu'il trouve insupportable. Cependant, il ne se borne pas à exposer son déchirement tragique; par une espèce de choc en retour, il se met aussi à exploiter les contradictions soulignées et à se créer un univers poétique où tout est litige, antithèse ou dilemme. Il confère une plus-value poétique à l'insoutenable.³⁶

En prose, deux courants littéraires, la préciosité et le burlesque font aussi leur apparition à la même époque mais tous deux représentent une forme extrême du baroque. La préciosité est la pointe mondaine du baroque tandis que le burlesque représente la pointe "vulgaire". Pourtant, comme le remarque Jean Rousset, les trois formes ne se confondent pas; elles se chevauchent.

Baroque et précieux jouent, le baroque gravement, le précieux sans s'y prendre; le premier voit Dieu et le monde et la vie de l'homme même engagés dans un jeu où il y va parfois de tout; le second ne joue qu'un jeu de société. Le Baroque imagine et invente; la Préciosité réduit l'invention à l'ingéniosité, à la prouesse; elle développe des situations déjà connues et admises dans le cercle; le poète précieux s'identifie à son auditeur. . . . Quand le Baroque s'immobilise et se géométrise, il tend au précieux. Le Baroque et le Précieux diffèrent par leur génie profond, mais le Précieux est une des tentations du Baroque.³⁷

Le Burlesque a en commun avec ces deux formes le goût de l'artifice et du déguisement; lui aussi joue mais sous une apparence comique, il laisse parfois entrevoir un pessimisme profond ou invite le lecteur à réfléchir sur les différents aspects de l'existence.

³⁶ François, op. cit., p. 81.

³⁷ Rousset, op. cit., p. 241.

Par définition, le Burlesque est un genre équivoque: il traite sérieusement des bagatelles, il se raille des choses sérieuses, il démystifie et il héroïse, il ravale et il exalte à contre-courant. Il va contre la norme: il établit le principe de l'ambiguïté et il applique ce principe à la lettre. Il nie donc les distinctions reçues et renverse les perspectives traditionnelles. Tout en parodiant les définitions acceptées (la raison, l'équilibre, les règles), il revendique encore un ordre supérieur, plus dynamique et plus satisfaisant.³⁸

Les Précieux des romans et des salons sont hantés par l'idée d'une perfection platonicienne. La Préciosité est, pour reprendre le titre du livre de Jacques Ehrmann, "un paradis désespéré" et "elle s'est trop désincarnée, et s'est trop sublimée pour percevoir les sourds appels du désespoir et de l'impuissance; elle a joué un rôle capital dans le domaine de la forme, mais elle a survolé l'absurde dans lequel elle a fini par se fracasser".³⁹

En résumé, le Baroque cache derrière une façade d'exubérance le déséquilibre et l'angoisse de l'individu de cette époque. La Préciosité consiste surtout en cette façade et le Burlesque se sert d'une façade pour s'amuser mais aussi pour enseigner une philosophie fort sérieuse. Or, la façade est essentiellement un décor de théâtre. Il est naturel que cet âge qui s'exprime en termes et principes théâtraux soit attiré par le théâtre. Le début du siècle voit en effet un renouveau de la scène française.

Au cours des années, le genre dramatique a évolué et il est devenu un art majeur. La tragédie est longtemps restée fidèle à la tragédie de la Renaissance; la comédie est traitée en parent pauvre et ce sont la farce et le prologue comique qui font le bonheur d'un public

³⁸ François, op. cit., p. 130.

³⁹ Ibid., p. 190.

peu raffiné. Pourtant une nouvelle forme dramatique apparaît au début du siècle: la tragi-comédie.

De 1620 à 1640, elle est incontestablement le genre dramatique français par excellence; considérée comme une tragédie romanesque au dénouement heureux, elle mêle tragique et comique. Revendiquant d'abord toutes les libertés, la tragi-comédie s'adresse à un public que laissent indifférent les règles.⁴⁰

Ce public, à cause des circonstances politiques, religieuses et sociales et de leurs conséquences psychologiques, recherche les spectacles d'action et de violence. D'autre part, ce genre qui comprend la pastorale, doit beaucoup à la splendeur des costumes et des décors. On commence à utiliser des machines qui permettent toutes sortes de stratagèmes scéniques.

Il existe aussi un autre théâtre populaire, celui des comédiens ambulants et surtout la commedia dell'arte, qui vient d'Italie et connaît une vogue immense pendant une trentaine d'années.⁴¹ Venus en 1603 avec la suite de Marie de Médicis, des acteurs italiens ont introduit un genre de pièce comique où ils improvisent d'après un scénario fixé à l'avance. Un acteur représente un certain type qui n'évolue pas psychologiquement mais ne manque ni de vérité ni d'intérêt selon le

⁴⁰ André Tissier, La Comédie au XVIIe siècle avant Molière, Vol. I (Paris: Larousse, 1967), p. 15.

⁴¹ L'origine de la commedia dell'arte demeure obscure. There seems equally good reason for tracing it from the ex-tempore debates held by courtiers and academics before audiences of their peers, as from masked comical parades. The regional nature of the stereotypes suggests a purely folk origin. The trail can be followed for about 2000 years, from Greek mime, through Rome, Byzantium and the Turks to Venice. There are also obvious connections with puppets and shadow theaters. Baur-Heinhold, op. cit., p. 65.

talent du comédien. Les types principaux sont: le vieillard amoureux, et berné, le fanfaron, le docteur pédant et ignorant, le marchand malhonnête, le valet rusé, la soubrette insolente, l'ingénue et l'hypocrite. Vers les années quarante, le public français se passionne pour la comédie à l'espagnole, mais les dramaturges ont anticipé cet engouement et se sont inspirés bien avant des pièces ibériques qui sont des tragi-comédies romanesques, des drames de cape et d'épée où le sang coule en abondance.

A cause de leur succès, la commedia italienne et la comedia espagnole ont obligé les auteurs dramatiques à se pencher de nouveau sur la comédie et à faire de la farce un genre plus raffiné aux mérites littéraires incontestables. De la commedia, ils ont retenu la peinture des mœurs et des caractères et des ficelles dramatiques telles que le rapt d'enfant par des pirates suivi par des "reconnaisances" plus ou moins vraisemblables; de la comedia, ils empruntent la galanterie, le qui-pro-quo, qui cause bien des malentendus, et le type du valet poltron, bavard et gourmand - imité du gracioso - qui apporte un élément comique, spécialement après une scène violente. La farce décline d'autant plus que les trois comédiens comiques, Gaultier Garguille, Gros-Guillaume et Turlupin, qui ont fait ses beaux jours, meurent pendant les années trente. Ils sont remplacés par des acteurs plus sérieux qui ont une haute opinion de leur profession. Ce sont Bellerose, Jodélet et Montdory. Parallèlement, le public lui-même a contribué à régénérer et ennoblir le genre comique. Les habitués des salons, épris de littérature, se mirent à fréquenter

les salles parisiennes et le théâtre devint très à la mode spécialement quand Richelieu s'y intéressa, pensionna ses auteurs favoris et fit construire, dans son fameux Palais-Cardinal, une salle magnifique, conçue expressément pour le spectacle.

Qu'elle soit pastorale, tragi-comédie ou comédie, la pièce baroque possède des caractéristiques similaires. Son auteur ne respecte généralement aucune règle ni convention. (La première règle à être observée sera celle de l'unité de temps qui simplifiera les décors et l'action.) Pour le moment, le public goûte les intrigues enchevêtrées, les invraisemblances, le merveilleux, le mélange du tragique et du comique et les décors successifs et compliqués. La mise en scène qui était très rudimentaire sous la Renaissance et consistait en une toile peinte devient plus complexe. Le décor se compose de plusieurs compartiments devant l'un desquels les acteurs jouent, les autres restant cachés momentanément par une tapisserie. Peu à peu les metteurs en scène deviennent de plus en plus inventifs et utilisent des machines pour représenter divers cataclysmes et métamorphoses. Toutefois, les spectacles à machines sont plus souvent des ballets et des opéras que des pièces proprement dites.

Ce qui frappe surtout le spectateur ou le lecteur d'aujourd'hui, c'est l'atmosphère particulière du théâtre baroque, atmosphère déconcertante et aussi déroutante que celle des pièces les plus modernes. Parce que les règles sont ignorées et que l'artiste donne libre cours à son talent et à son imagination, il ne s'agit pas d'une "bien faite", mûe par un mécanisme précis et s'achevant nettement sur

un dénouement satisfaisant et clarificateur. Un mouvement à plusieurs niveaux anime la pièce baroque. Ce dynamisme ne va pas nécessairement dans un ordre croissant et régulier; il bouscule les actes au gré de sa fantaisie et oblige le spectateur à rester sur le qui-vive, à ne s'étonner de rien et à s'interroger sur ce qu'il voit et ce qu'il entend. Comme pour une pièce contemporaine, le spectateur doit participer et réfléchir en multipliant ses points de vue.

Les thèmes du théâtre baroque ont également une résonance moderne. L'inconstance en est un des principaux et il fleurit dans presque toutes les pastorales et les tragi-comédies de l'époque. Même s'ils sont délicats et sympathiques, les personnages ont des caractères énigmatiques et frivoles. Que ce soit dans leur vie sentimentale ou dans leur propre personnalité, ils glissent, fuient l'être qui les aime et échappent pour ainsi dire à eux-mêmes. Le héros de Silvanie d'Honoré d'Urfé s'écrie:

Je suis semblable à l'ombre
Je fuis qui me poursuit
Je suis qui me fuit.⁴²

Ainsi agissent Alidor dans La Place Royale, Clindor dans L'Illusion Comique et plus tard, Scapin, Covielle et Don Juan. Jamais lui-même, le personnage s'occupe à paraître autre qu'il n'est, à changer constamment sous le regard d'autrui et de lui-même, montrant ainsi la nature ondoyante et mobile de l'individu et ses confrontations multiples et décevantes avec une réalité qu'il ne peut saisir et qui l'oblige à n'être qu'une succession d'apparences. Un des grands thèmes de la littérature

⁴² cité par Rousset, op. cit., p. 39.

du dix-septième siècle et qui sera exemplifié maintefois et notamment par Calderon est la conception du monde comme un théâtre.

Tout se meurt et s'envole; rien n'est stable, rien n'est plus ce qu'il prétend être; les frontières entre la réalité et le théâtre s'effacent dans un perpétuel échange d'illusions et la seule réalité qui demeure est le flot des apparences cédant à d'autres apparences, semblables à l'eau du fleuve dont les îles et les rochers sont plus stables que l'eau-même.⁴³

A cette conception de la réalité correspond sur la scène le goût pour l'illusion, à la fois comme cadre et comme sujet. L'univers théâtral est dominé par des enchanteurs et des métamorphoses; un magicien est un personnage que l'on retrouve constamment dans les pastorales et quelques comédies dont bien entendu L'Illusion Comique; il fait apparaître des individus, des objets et des lieux et rend encore plus sensible la précarité des héros qui ne sont ni plus ni moins que les jouets d'un destin capricieux et ne peuvent comprendre le monde dans lequel ils évoluent parce qu'il n'est jamais ce qu'il paraît. Inconstance et illusion sont étroitement rattachées. Ces deux thèmes illustrent la pensée de l'auteur baroque.

Le monde qui leur est offert, ils le voient passer et n'y trouvent pas de joie car le spectacle est cruel; ils le décrivent pour s'en délivrer; nostalgiques de la permanence, c'est l'inconstance de toutes choses qui les mène à la constance; loin de s'immerger délicieusement dans le cours fugitif du monde, ils ne font que le traverser pour s'en échapper.⁴⁴

Cette attitude est la même que celle de l'écrivain de l'absurde qui se forge une raison de vivre en narrant son expérience dans un roman, ou en la représentant dramatiquement, et force le lecteur ou le spectateur

⁴³Ibid., p. 30.

⁴⁴Ibid., p. 120.

à ouvrir les yeux et à s'interroger. L'individu ne peut étancher sa soif de comprendre et son comportement révèle l'ébranlement profond de son être. Dramaturges du XVII^e et du XX^e siècles tentent de faire percevoir le monde comme une série de mutations successives et la réalité comme une suite de malentendus dont l'homme est la victime innocente et lucide.

La cruauté et la mort sont également deux thèmes dont sont friands les auteurs des deux époques. A l'âge baroque, à côté des tendres idylles dans un cadre faussement bucolique, se perpétuent d'horribles crimes et atrocités. Jamais la scène française n'a présenté tant de viols, d'incestes, de meurtres et de duels. Comme le dit Jean Rousset, une traînée de sang inonde le théâtre. Un accent dramatique est placé sur le malheur, un malheur visible, sanglant et spectaculaire.⁴⁵ La douleur est mise en scène avec des raffinements particuliers et la représentation de la mort, mort "active", agonie douloureuse, revient fréquemment. "Plus que le théâtre de la mort et de son tragique, c'est le théâtre macabre où la mort devient supplice et le supplice spectacle".⁴⁶ Une fois de plus, contemporains et artistes baroques éprouvent la même obsession envers la mort. Sa présence fait partie du quotidien et étreint constamment l'individu. "Dernière tentative d'exorcisme quand la confrontation des données existentielles et des aspirations les plus légitimes apparaît insoluble: la pratique et le spectacle de la mort sont encore des protestations contre la mort et l'horreur qu'elle suscite".⁴⁷

⁴⁵Ibid., p. 84.

⁴⁶Ibid., p. 89.

⁴⁷François, op. cit., p. 82.

L'angoisse "renferme l'homme en lui-même, le replie sur l'être, l'entrave dans un mouvement baroque vers l'extérieur, vers son moi de parade et le détourne de se projeter dans un personnage assez détaché de lui-même pour lui servir de masque et de jeu".⁴⁸ Dans la pièce de Camus, *Caligula* illustre la même attitude. Ramené à la réalité et à l'incompréhensibilité de la mort après le décès de Drusilla, il devient spectateur de lui-même et se livre aux plus folles excentricités.

Du reste, la folie, ou la folie feinte, est un des thèmes favoris du théâtre de l'absurde comme du théâtre baroque. Les pastorales, les comédies et les tragi-comédies sont peuplées de fous. La folie est un ornement scénique ou parfois le centre d'intérêt de la pièce. Les titres suivants témoignent de la faveur du sujet: La Folie de Clidamant et La Folie d'Ysabelle, deux ouvrages malheureusement perdus d'Alexandre Hardy, Les Folies de Cardenio de Pichou où l'auteur s'inspire de Don Quichotte mais fait du héros de Cervantès un lâche, un fanfaron et un vantard, L'Hospital des Fous de Charles Reys, une tragi-comédie qu'il remaniera et appellera Les Illustres Fous. Cette pièce est fort intéressante car on y voit se confronter des monomanes dans des scènes d'un comique achevé et parce qu'elle anticipe Les Visionnaires de Desmarets de St. Sorlin et Les Fâcheux de Molière. Dans la deuxième moitié du siècle, un acteur du nom de Poisson composa deux comédies: Le Fou raisonnable et Les Fous divertissants. D'autre part, la folie occupe un rôle important dans La Folie du Sage de Tristan l'Hermitte, L'Hypocondriaque et Cosroès de Rotrou, L'Agarite de Durval, L'Argénis et Le Cléomédon de Du Ryer,

⁴⁸Rousset, op. cit., p. 237.

Le Raillieur de Mareschal et L'Inceste supposé de la Caze. Louée par Erasme, la folie amène l'homme à se questionner et à repenser la réalité. La conclusion est presque toujours la même: c'est le fou qui est sage et celui qui se croit sage qui est fou. Le chemin de la sagesse passe par celui de la folie. Là encore, la réalité est trompeuse et l'homme pris au piège.

Le more n'est pas aussi noir qu'il semble, le philosophe n'est guère éloigné du coupeur de bourses, le fou est le vrai sage, le déguisé n'est pas celui qu'on pense; la vérité est au contraire d'elle-même, elle voit son corps dans l'ombre; et voilà l'homme enfermé dans un palais de miroirs dont les jeux l'égareront pour mieux le mener à lui-même, le dédoublent, le disloquent en un mouvement que rien n'arrête, en un continu renversement du pour au contre.⁴⁹

L'utilisation scénique de la folie qui sert "de repoussoir ou d'épouvantail - autrement dit, de contrepoison" est un des moyens de l'auteur des XVII et XXe siècles (Pirandello, Camus, et Ionesco) pour représenter l'homme aux prises avec la réalité et avec lui-même.⁵⁰ Bien différente de la folie romantique qui montre le déchirement et les souffrances psychologiques d'un individu, la folie des pièces baroque et absurde est un jeu dramatique et philosophique qui "exprime le besoin impérieux d'une logique qui se refuse tout en se faisant désirer".⁵¹

Le héros du théâtre baroque est un personnage riche et complexe et il faudra attendre trois siècles pour trouver au théâtre un être qui exemplifie aussi éloquemment les problèmes de la condition humaine. Image vivante de l'inconstance et de l'illusion, le héros baroque

⁴⁹Ibid., p. 27.

⁵⁰François, op. cit., p. 141.

⁵¹Ibid., p. 148.

est souvent un être double ou multiple. Cet aspect est rendu encore plus spectaculaire dans les ballets où l'on voit évoluer des hermaphrodites, des androgynes et toutes sortes de créatures grotesques et monstrueuses aux personnalités nombreuses. D'une certaine façon, le magicien est un être multiforme, à la fois homme et Dieu. Plus simplement, le héros porte un masque ou un déguisement. A la dissimulation s'ajoute l'ostentation et ainsi naît une opposition entre l'être et le paraître, entre ce qu'il est et ce qu'il montre. (La folie ou une fausse identité peut être aussi un déguisement.)

Mais il arrive que le déguisement livre son secret à sa manière, c'est-à-dire par le déguisement: c'est en se travestissant qu'on devient soi-même . . . c'est le personnage qui est la personne, c'est le masque qui est la réalité. Dans le monde du trompe-l'oeil, il faut le détour de la feinte pour atteindre la réalité.⁵²

Le masque ou le déguisement exprime une tentative, vaine d'ailleurs, d'échapper à la réalité insaisissable et une façon de prendre une revanche sur elle. Convaincu que rien n'est certain, que tout change, le héros arrive à douter de lui-même.

Théâtre de la précarité, la tragi-comédie est en même temps le théâtre du doute, du héros incertain, qui se connaît dans la stupeur et doit convenir qu'il n'est pas plus maître de lui-même qu'il n'est maître des événements; s'il se trompe infailliblement sur le compte des autres, par incapacité de distinguer ce qu'ils sont de ce qu'il croit qu'ils sont, il s'aperçoit en outre qu'il n'en sait pas plus sur lui-même; ne serait-il pas lui aussi déguisé? Ce qu'il connaît, en définitive, c'est sa confusion; ce qu'il apprend sur lui-même, c'est que son moi lui échappe.⁵³

Aussi le théâtre baroque regorge-t-il d'interrogations et de monologues dans lesquels le héros questionne son identité. Amphitryon, personnage principal de Les Sosies de Rotrou s'écrie: "Je doute qui je suis, je me

⁵²Ibid., p. 54.

⁵³Ibid., p. 60.

je me perds, je m'ignore".⁵⁴ A quoi font écho Gustaphe, créé par Ben-serade: "Surpris, ravi, confus, ne sachant qui je suis, j'ignore qui je fus", et Alcimédon de Du Ryer: "Je ne sais qui je suis, dans ce dédale obscur de peines et d'ennuys".⁵⁵ Au valet d'Amphitryon dans Les Sosies qui s'interroge: "Qui suis-je?" répond le "Qui suis-je?" de Jodelet dans Le Geôlier de Soi-même.⁵⁶ Le héros moderne ressent la même confusion vis-à-vis de sa propre identité; il y a aliénation entre le monde et lui mais aussi en lui-même. Il se perçoit comme un noeud vivant de contradictions, incapable de cerner la réalité et incapable aussi de se comprendre et de se connaître. Pour mieux illustrer ce point, Jean Rousset compare le héros baroque à Protée, créature toujours mobile et vouée à se fuir pour exister, ou encore à Circé.

Circé incarne le monde des formes en mouvement, des identités instables, dans un univers en métamorphose, conçu à l'image d'un homme lui aussi en voie de changement ou de rupture, pris de vertige entre des moi multiples, oscillant entre ce qu'il est et ce qu'il paraît être, entre son masque et son visage.⁵⁷

Ainsi s'établit un parallèle entre les deux théâtres, le théâtre baroque et le théâtre de l'absurde. Tous deux, malgré leur forme et leur style, sont des théâtres métaphysiques. Tous deux rendent sensible la présence du temps, qui est éliminé dans les oeuvres classiques. Tous deux présentent au spectateur un héros complexe et profondément humain malgré son manque de logique et de vraisemblance; tous deux éveillent un

⁵⁴ cité par Rousset, Ibid., p. 61.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ cité par Tissier, op. cit., Vol. II, p. 13.

⁵⁷ Rousset, op. cit., p. 229.

sentiment d'inapaisement et de continuelle remise en question des résultats obtenus et obligent le spectateur sinon à collaborer, du moins à repousser toute complaisance envers la réalité traditionnelle et envers lui-même.

L'artiste baroque a été tenté par l'absurde tel qu'on le conçoit aujourd'hui. Les ballets de cour sont l'exemplification d'une fantaisie dérégulée qui caractérise les créations surréalistes. Le goût pour la folie, la cruauté et la monstruosité et l'écartèlement du langage révèlent une sensibilité très voisine de celle des artistes d'aujourd'hui.

Dans l'ensemble du siècle, la notion d'absurdité est celle d'un fléau humain qui s'étend et se généralise, qui s'accroît et s'intensifie à mesure que l'on s'efforce de l'endiguer; il trouve l'homme de plus en plus impuissant à le combattre. . . . A ce fléau humain, certains commencent très tôt à conférer des dimensions métaphysiques; aux manifestations de l'absurdité humaine, ils n'hésitent pas à rattacher le constat du vaste malentendu de l'univers. Sans encore l'appeler l'Absurde, ils se heurtent à l'incompréhensible, à l'inconcevable, à l'insoutenable auquel ils se résignent, qu'ils acceptent ou qu'ils refusent.⁵⁸

En conclusion, le théâtre baroque et le théâtre de l'absurde essaient de représenter la vision d'un monde chaotique dans lequel l'individu, sans Dieu, affronte la réalité et s'affronte à son tour. Bien entendu, chaque oeuvre est le reflet de son époque mais les ressemblances sont nombreuses entre ces deux formes dramatiques que trois siècles séparent. Les trois comédies, L'Illusion Comique de Corneille, Les Visionnaires de Desmarets de Saint-Sorlin et Le Pédant Joué de Cyrano de Bergerac fourniront des exemples précis sur l'existence d'éléments absurdes

⁵⁸ François, op. cit., p. 180.

dans le théâtre baroque et élargiront l'opinion de Jean Rousset qui affirme que "de nombreux et insistants rapprochements avec les oeuvres plastiques contemporaines nous ont conduits à trouver dans l'art baroque une même vision du monde et de la vie à travers d'analogues tendances formelles."⁵⁹

⁵⁹Rousset, op. cit., p. 231.

CHAPITRE IV

L'ILLUSION COMIQUE

Depuis sa première représentation en 1635, L'Illusion comique a dérouté les critiques. Certains y voient le chef-d'oeuvre de la comédie baroque, d'autres un caprice ou un exercice de style, d'autres encore une dramatisation des relations de Corneille avec le comédien Mondory¹; on dit également que c'est une apologie du théâtre et du métier de comédien, que c'est une pièce sur le théâtre, une étude dramatique et enfin une comédie philosophique. Corneille lui-même parle de sa pièce en termes ambigus; dans sa Dédicace, il la présente comme "un étrange monstre" et "une invention bizarre et extravagante".²

Du fait de sa nature éminemment complexe, il paraît impossible de classer L'Illusion comique dans une catégorie particulière sans lui ôter une grande partie de ses attributs qui font son charme et son originalité; L'Illusion comique est à la fois chacun de ses genres et la richesse du texte ajoutée à l'art de sa composition permet de considérer la pièce sous toutes sortes de perspectives, même les plus inattendues, comme celle du théâtre de l'Absurde.

¹Robert J. Nelson, Play within a Play (New Haven: Yale University Press, 1958), p. 48.

²Pierre Corneille, L'Illusion comique, éditée par Marc Fumaroli (Paris: Larousse, 1970), p. 47.

L'Illusion comique est le huitième ouvrage de Pierre Corneille; composée après Médée qui fut froidement accueillie, la comédie indique un changement complet dans l'attitude de l'auteur. Les premières créations dramatiques reflètent cependant la même veine romanesque qui caractérise L'Illusion, mais elles sont surtout remarquables par leur caractère réaliste. Mélite évoque la vie de la jeunesse dorée rouennaise; La Veuve est l'histoire d'une mal-mariée; La Suivante celle d'une jeune fille pauvre; La Galerie du Palais et La Place Royale mettent en scène des bourgeois parisiens; Le menteur est une heureuse adaptation de La Verdad Sospechosa d'Alarcon. Médée est la première tragédie du dramaturge mais déçu par le médiocre succès de cette pièce, Corneille chercha son inspiration ailleurs et revint à la comédie en composant L'Illusion comique.

Il est difficile de savoir quels étaient son état d'esprit et son intention lorsqu'il rédigea la pièce mais, selon Georges Couton, Corneille traversait une période "mondaine" de son existence. Il faisait partie de la Compagnie des Cinq Auteurs, formée depuis peu par Richelieu qui se passionnait pour le théâtre. Le Cardinal fournissait les idées et, sous la direction de Jean Chapelain, une équipe de cinq collaborateurs (Bois Robert, Colletet, L'Etoile, Rotrou et Corneille) versifiait un canevas en prose. Toutefois leur rôle restait subalterne car les pièces les plus importantes étaient confiées à Desmarets.³ A cette époque, Corneille devait probablement ressentir des sentiments d'insatis-

³Georges Couton, Corneille (Paris: Hatier, 1958), pp. 34-35.

faction et de frustration. C'était un dramaturge relativement inconnu qui tenait à vivre de sa plume plutôt que de son office et qui tolérait difficilement les contraintes académiques et sociales. Arrivé de peu à Paris, il fréquentait les salons littéraires et mondains. Il fut reçu non seulement dans celui de la Marquise de Rambouillet mais aussi à l'Hôtel de Liancourt où Théophile de Viau avait trouvé ses plus fidèles amis. D'autre part, quand il habitait encore à Rouen, le jeune Corneille s'était plu, d'après les documents, en la compagnie de Saint-Amant et de BoisRobert, deux libertins notoires. BoisRobert, malgré son titre ecclésiastique (il fut quelque temps chanoine à Rouen) professait son athéisme à ses intimes.

Eut-il sa période de "libertinage" pendant laquelle la pensée de Théophile l'aurait attiré? On le croirait volontiers mais l'influence de Montaigne semble avoir été la plus profonde et la plus durable.⁴

Corneille ne renia jamais sa religion mais il est indéniable qu'il fut ébranlé par les propos et les convictions de ses proches et par la philosophie si particulière de son époque.

En 1635, le dramaturge n'a pas encore trouvé sa voie; il doute devant les valeurs établies et se révolte contre les règles tout en aspirant à la gloire. Comme l'affirme Jacques Maurens, L'Illusion comique reflète "l'incertitude momentanée de l'artiste".⁵ Après l'échec de Médée, Corneille désirait plaire au public et également au Cardinal. D'autre part, il tenait à célébrer le théâtre lui-même ainsi que les métiers

⁴ Ibid., p. 11

⁵ Jacques Maurens, La Tragédie sans tragique (Paris: Armand Colin, 1966), p. 225.

d'acteur et d'auteur dramatique, deux professions encore controversées mais gagnant peu à peu leurs titres de gloire.

Des intérêts très divers recommandent L'illusion comique. L'apologie en faveur de la profession d'acteur constate le succès du théâtre auprès du public, des Grands, du Cardinal, du Roi, des auteurs . . . Corneille fier de son art, éprouve le sentiment justifié que le théâtre marche à l'avant-garde du mouvement littéraire.⁶

Corneille fut un innovateur en matière dramatique. C'est lui qui, un des premiers, introduisit avec bonheur sur la scène un réalisme dépourvu de grossièreté. Il créa deux formes nouvelles qui lui sont propres: la comédie bourgeoise et la tragi-comédie. Il ne sous-estima pas la nouveauté de ses créations et, s'il avoue être quelque peu confus par l'irrégularité de L'illusion comique, il écrit néanmoins dans l'épître dédicatoire: "Qu'on en nomme l'invention bizarre et extravagante tant qu'on voudra, elle est nouvelle; et souvent la grâce de la nouveauté parmi nos Français n'est pas un petit degré de bonté".⁷ Et plus tard dans l'Examen de 1660, où il paraît désavouer cette oeuvre de jeunesse, il souligne toutefois que "la nouveauté du caprice en a rendu le succès assez favorable pour ne me repentir pas d'y avoir perdu quelque temps" et "tout irrégulier qu'il est, il faut qu'il aye quelque mérite, puisqu'il a surmonté l'injure des temps et qu'il paraît encore sur nos théâtres, bien qu'il aye plus de trente années qu'il est au monde, et qu'une si longue révolution en aye enseveli beaucoup sous la poussière qui semblaient avoir plus de droit que lui de prétendre à une si heureuse durée".⁸

⁶Couton, op. cit., p. 38.

⁷Corneille, op. cit., p. 47.

⁸Ibid., pp. 49-50.

La composition de L'Illusion comique reflète une contradiction; d'une part, l'auteur veut plaire et s'assurer un succès littéraire, d'autre part, il se révolte contre le genre dramatique traditionnel en créant une oeuvre fort originale mais déconcertante tant par son sujet que par le traitement de ce sujet. Comme l'affirme Robert Garapon, la pièce est un pot-pourri de tous les lieux-communs du théâtre de l'époque. Elle commence en effet par une pastorale, continue avec une comédie de situation qui tourne à la farce; puis brusquement à la fin du troisième acte, le spectateur assiste à un duel, élément obligatoire du drame de cape et d'épée à l'espagnole; bien qu'il y ait eu une victime, le ton s'allège au quatrième acte pour retomber dans le plus pur tragique au cinquième acte.

Le principe même de L'Illusion comique, c'est l'amalgame de tous les genres, c'est une sorte de parade où le théâtre contemporain, sous tous ses aspects, vient se donner en spectacle. Là réside l'invention de Corneille. Mais il est bien évident que le principe même de la pièce suppose l'imitation des différentes formes du théâtre contemporain, pour ne pas dire leur pastiche.⁹

Schématiquement, la structure de L'Illusion comique consiste en trois pièces imbriquées l'une dans l'autre: la pièce pastorale du magicien Alcandre, la tragi-comédie de Clindor et la tragédie finale où le spectateur est victime comme Pridamant, le père du héros, d'une délicieuse supercherie.

With its mixture of tones and genres, of burlesque and heroic, of comedy and tragedy, of realism and fancy, with the extraordinary variety of styles and the skilful construction reaching its climax in the carefully prepared eulogy of the theatre in the end, L'Illusion comique is a highly original work, "une fantaisie shakespearienne", as Faguet calls it, unique amongst Corneille's plays and in French literature.¹⁰

⁹Marc Fumaroli, éditeur de L'Illusion comique, op. cit., p. 21.

¹⁰P. J. Yarrow, Corneille (New York: St. Martin's Press, 1963), p. 104.

La construction de la pièce est en effet remarquable car il y a une progression savante dans le ton. La pastorale du premier acte pique la curiosité du spectateur qui s'amuse ensuite à la vue des événements comiques qui s'enchaînent à un rythme endiablé. Mais, là où le spectateur se croit en pleine farce, il est précipité dans un univers mélodramatique puis, vite rassuré, il est de nouveau alarmé quand il voit les deux protagonistes mourir en scène. Mais c'était "pour rire", il ne s'agissait que d'une duperie, d'une illusion, "d'un trait d'art pour mieux abuser par une fausse mort le père de Clindor qui les regarde, et rendre son retour de la douleur à la joie plus surprenant et plus agréable".¹¹ La structure en dents de scie, due à la succession de coups de théâtre et de surprises est un savant agencement de séquences plus ou moins disparates où la perspective change continuellement et où les protagonistes sont constamment déplacés les uns par rapport aux autres. Le magicien est d'abord la vedette du premier acte. Ensuite Matamore, le capitaine est une figure, bouffonne certes mais primordiale dans les deuxième et troisième actes; toutefois il doit céder la place à Clindor, Isabelle et Lyse qui occupent la scène jusqu'à la fin de la pièce.

Le principe d'une pièce à l'intérieur d'une autre n'est pas nouveau, non plus que celui de faire des acteurs le sujet d'une composition dramatique. Baro avec Célinde, puis Gougenot avec La Comédie des comédiens, sujet et titre que reprit Scudéry, se servaient eux aussi d'une pièce secondaire. Toutefois, l'originalité de Corneille apparaît

¹¹Corneille, op. cit., p. 50.

nettement avec la manière selon laquelle il traite cette formule et la façon dont il réussit à duper le spectateur. D'ailleurs, la comédie est à triple fond: il y a trois pièces et non deux dans L'Illusion comique. L'art du dramaturge est d'autant plus évident que la suture entre la comédie des actes II, III et IV et la tragédie du cinquième est invisible. Robert J. Nelson a défini judicieusement la formule dramatique où une pièce figure à l'intérieur d'une autre:

What, in short, is a play with a play? It is a formal imitation of an event through the dialogue and action of impersonated characters occurring within and not suspending the action of just such another imitation.¹²

Le but du dramaturge, lorsqu'il a recours à cette technique dramatique est de démontrer visuellement le dualisme de l'apparence et de la réalité.

The relationship of the innerplay to the outer play prefigures the relationship between the outer and the reality within which it occurs; life.¹³

Le théâtre est-il un paradoxe pour Corneille? Il semble que, d'abord, le poète ait voulu montrer les "ficelles" du théâtre, c'est-à-dire le mécanisme du spectacle dramatique qui se monte et se démonte sous les yeux du spectateur. En manipulant les trois plans: le présent, représenté par Alcandre le magicien, le passé qui est l'histoire de Clindor et d'Isabelle et l'imaginaire, i.e., la tragédie du cinquième acte, Corneille réussit à communiquer toutes les possibilités et toute la magie du théâtre.

¹² Nelson, op. cit., p. 7.

¹³ Ibid., p. 10.

L'intrigue de L'Illusion comique est loin d'être simple. Au premier acte, l'acte d'exposition, Pridamant, un père désespéré, supplie le magicien Alcandre de lui donner des nouvelles de son fils qui a disparu depuis un certain temps. Le magicien fait apparaître le fils (actes II, III et IV). Celui-ci est le héros d'aventures comiques, sentimentales et romanesques; valet d'un capitain gascon dont il se moque, il s'évade de prison après avoir tué son rival en duel. Au cinquième acte, le ton s'élève et le jeune homme est tué sur la scène par un mari jaloux. Mais, coup de théâtre, cet épisode tragique n'était qu'une illusion car le héros est devenu acteur et il ne s'agissait que d'une représentation. Le père a la joie de voir son fils partager la recette de la soirée avec ses collègues.

Ainsi, L'Illusion se compose de trois pièces inachevées et disjointes. Le spectateur reste sur "sa faim". Clindor, le héros, a-t-il résolu ses problèmes? Est-il toujours recherché par la police pour s'être évadé de prison? Il était condamné à mort pour avoir tué un homme au cours d'un duel. A-t-il épousé Isabelle? Au deuxième acte, ses sentiments hésitent entre elle et Lyse, sa suivante. Plus tard, il semble qu'il se soit attaché à Isabelle, spécialement lors de son incarcération. Toutefois, dans la tragédie du cinquième acte, le héros est lassé de son épouse dont le rôle est joué par Isabelle et il se déclare passionnément amoureux d'une certaine Rosine. Le spectateur assimile les deux personnages en un seul - l'auteur le veut ainsi - et voit désormais Clindor sous les traits d'un inconstant, ce qui est relativement aisé puisque celui-ci avait mené une vie de bohème, celle d'un picaresque, avant de devenir acteur. Enfin, Pridamant ne voit jamais réellement

son fils; il ne contemple que l'apparition de celui-ci. Le spectateur peut se demander aussi si la dernière image - celle des acteurs - est, elle aussi, une illusion. Toutes les évocations de Clindor sont des scènes du passé, si toutefois elles ont eu lieu. Si oui, elles furent antérieures à la visite de Pridamant au magicien.

L'action dont Clindor est le héros constitue une sorte de "flash-back" par rapport au présent dans lequel Alcandre et Pridamant poursuivent leur dialogue. A l'intérieur même de cette action, il s'écoule plusieurs jours entre le duel Adraste-Clindor et l'évasion de ce dernier et plusieurs mois entre cette évasion et la représentation dramatique dont Isabelle et Clindor sont les interprètes.¹⁴

Non seulement chaque acte finit par une interrogation mais la comédie elle-même se termine par une note d'incertitude. Il s'agit donc d'une pièce à structure ouverte, caractéristique par excellence du théâtre contemporain. Evidemment, L'Illusion comique renferme de nombreux éléments baroques. Sa composition concentrique en est un.

The phenomenon (play within play) is a manifestation of the Baroque, reflecting peculiarly Baroque preoccupations and values as the relation of appearance to reality; instability; fluidity; change; love of decoration for its own sake.¹⁵

Structure, style et sujet témoignent aussi de l'instabilité, du manque d'ordre et d'équilibre, autres particularités d'une oeuvre baroque. Il y a multiplicité de genres: pastorale, comédie, farce, tragédie; multiplicité de styles: réalisme, préciosité, langage noble; multiplicité de tons: comique et tragique. Multiples également sont les perspectives et les interprétations et le spectateur est invité à entrer

¹⁴Fumaroli, op. cit., p. 14.

¹⁵Nelson, op. cit., p. 128.

dans le jeu, c'est-à-dire à se soumettre aux illusions, aux apparences mouvantes du trompe-l'oeil, du monde théâtral et du monde lui-même.

L'Illusion comique offre une parade de personnages empruntés eux aussi à tous les genres dramatiques. Alcandre, le magicien, appartient à la pastorale romanesque. Jouant généralement le rôle du deus ex machina, il réconcilie les héros après avoir fait surgir de nombreuses difficultés.

Le mage, capable de créer par ses pouvoirs des situations tragiques, mais aussi bien de les résoudre par enchantement, est non seulement l'emblème de la pastorale, mais l'emblème du théâtre nouveau, ni tout à fait comique ni tout à fait tragique, correspondant à une sensibilité moderne devenue consciente d'elle-même.¹⁶

Le magicien est un personnage baroque par excellence. Entouré de mystère, capable de créer des illusions, de métamorphoser les êtres et les choses, il incarne les principes de fluidité, de mobilité, de complexité et de multiplicité du Baroque.

Quant à Matamore il n'est pas non plus un personnage nouveau. Dès l'antiquité, il apparaît sur la scène. Déjà présent dans Les Acharniens d'Aristophane, il doit sa renommée à Plaute. C'est lui le fameux Pyrgopolinice, Le Miles Gloriosus. La Commedia dell'arte se souvint de lui et le modernisa en le reliant à l'histoire politique et militaire de la fin du XVIème et du début du XVIIème siècles. Certes, la Littérature française a bien un personnage semblable, le Franc Archer de Bagnolet (1468) mais Matamore, i.e. tueur de Maures, est un soldat espagnol à la mode italienne.

La vogue de ce type caricatural connaît son apogée entre 1630 et

¹⁶ Fumaroli, op. cit., p. 22.

1640, et coïncide avec la phase la plus aigüe de la Guerre de Trente Ans, qui mettait aux prises maison de France et maison d'Espagne pour obtenir la suprématie en Europe.¹⁷

Les Français tournaient en dérision l'orgueil militaire espagnol et applaudissaient les "rodomontades" des célèbres acteurs de farce tels que Gros-Guillaume, Turlupin, Guillot-Gorju, Jodelet et Mondor.

Le personnage du fanfaron repose sur une dualité. En paroles, invincible à la guerre comme en amour, il est l'égal de Jupiter, de Mars et d'Apollon. Son nom seul suffit à foudroyer ses ennemis et à disperser les armées. Les victimes de ses exploits militaires sont soit d'illustres monarques de contrées éloignées: le Grand Sophi de Perse, le Grand Mogor, le Grand Vizir, les rois de Naringue et de Calicut ou alors des foules anonymes et innombrables. Parallèlement, les victimes de ses conquêtes amoureuses que lui valent sa beauté et sa renommée sont de sang royal et habitent à l'autre bout de la terre. Ce sont les reines d'Éthiopie, d'Islande et du Japon ou alors elles se perdent dans une multitude sans nom et sans visage. La dualité de Matamore n'est autre que celle qui oppose illusion et réalité. Le Capitain, en effet, est le plus poltron des personnages et n'hésite pas à se cacher dans un grenier sans la moindre subsistance pendant quatre jours pour échapper aux coups de bâton des valets de Géronte, le père d'Isabelle. Dans L'illusion comique, Matamore fournit la vis comica; il apporte un élément de farce et de fantaisie qui dissipe l'inquiétude et la mélancolie. Il n'est qu'un personnage secondaire, n'étant d'aucune utilité à l'intrigue; pourtant, il est essentiel à la pièce.

¹⁷Ibid., p. 24.

C'est lui qui en règle le ton et le rythme, qui lui sert de diapason et de métronome, qui en fait étinceler l'irréalité, qui en donne la signification. La pièce est commandée non pas par l'intrigue qui est multiple, foisonnante et divergente de d'ailleurs subordonnée à un principe "d'illusions" qui ouvertement la brise et l'annule, mais par un personnage apparemment marginal, et tout entier suscité par la pure exigence de l'esprit créateur.¹⁸

Pridamant est un autre personnage type emprunté au Pantalon de la Commedia dell'arte. Cependant, c'est aussi une figure baroque dans la mesure où il se transforme au cours de la pièce. Apparaissant d'abord comme un père noble aux idées étroites, il devient plus compréhensif et plus libéral au point même de prendre la défense du métier d'acteur, sujet très controversé à l'époque.

Lyse est une suivante qui ressemble à Colombine mais qui a une personnalité fort marquée et assez peu différente des soubrettes sophistiquées et décidées que l'on verra chez Marivaux. Elle semble être une de Phylis, l'héroïne enjouée et volage de La Place Royale et d'Amarante, la servante jalouse de La Suivante. Figure baroque, Lyse est un personnage double. Tour à tour traîtresse et victime, courtisée et délaissée, personnage comique puis tragique et de nouveau comique, Lyse joue un rôle important dans la pièce. C'est elle qui, déçue par Clindor, prend sa revanche et provoque la perte de celui-ci; puis, prise de remords, elle se sacrifie pour lui et, avec l'aide du geôlier qu'elle a dû séduire, elle aide le héros à s'enfuir.

Isabelle est le personnage qui offre le plus de consistance. C'est une ingénue moderne qui revendique l'autorité paternelle et fait passer sa passion avant tout. Caractère noble aux accents tragiques,

18

Samuel S. de Sacy, "L'illusion comique".I. Mercure de France. (Avril 1958, vol. 332, pp. 731-736), p. 736.

elle est totalement dévouée à celui qu'elle aime et deux fois tentée par le suicide. (Le rôle d'Hyppolite qu'elle assume à l'acte V est la prolongation de sa propre identité). Avec Isabelle, Corneille se révèle un excellent psychologue, spécialement quand il la représente dans une scène où elle affronte Géronte, son père, et où elle le défie plus par principe que par conviction. Bien qu'elle soit plus constante, Isabelle est néanmoins une figure baroque. Sa fascination envers la mort, son goût du complot, de la révolte et du romanesque sont autant de caractéristiques de cet âge.

Clindor est naturellement le protagoniste le plus intéressant de L'Illusion comique. Il est la fusion de trois personnages de Flaute: Palestrion, serviteur du Miles Gloriosus, Artotrogus, parasite et flatteur, et Pleusiclès, rival de Pyrgopolinice en amour. Clindor n'est pas un personnage-type comme Alcandre et Matamore. Il a une personnalité propre; c'est un jeune bourgeois, à l'intelligence moyenne et à la moralité incertaine. Au premier acte, Alcandre dresse de lui un portrait peu flatteur.

Votre fils tout d'un coup ne fut pas grand seigneur;
Toutes ses actions ne vous font pas honneur,
. . . . Il vous prit quelque argent, mais ce petit butin
A peine lui dura du soir jusqu'au matin;
Et pour gagner Paris, il vendit par la plaine
Des brevets à chasser la fièvre et la migraine,
Dit la bonne aventure, et s'y rendit ainsi.
Là, comme on vit d'esprit, il en vécut aussi.
Dedans Saint-Innocent il se fit secrétaire;
Après, montant d'état, il fut clerc d'un notaire.
Ennuyé de la plume, il la quitta soudain,
Et fit danser un singe au faubourg Saint-Germain.
Il se mit sur la rime, et l'essai de sa veine
Enrichit les chanteurs de la Samaritaine,
Son style prit après de plus beaux ornements;
Il se hasarda même à faire des romans,
Des chansons pour Gautier, des pointes pour Guillaume.

Depuis, il trafiqua de chapelets de baume,
Vendit du mithridate en maître opérateur,
Revint dans le Palais, et fut solliciteur.
Enfin, jamais Buscon, Lazarille de Tormes,
Sayavèdre, et Gusman, ne prirent tant de formes; (I, 3)

Voleur, dépensier, peu scrupuleux, il doit vivre de son esprit pour subsister et exerce successivement des professions variées et plus ou moins honorables. Il vit en marge des normes sociales, jusqu'à ce qu'il rencontre son maître et sa victime en la personne de Matamore. Son existence, semblable à celle d'un picaro, est dominée par l'instabilité et l'amoralité. Après avoir ri et vécu aux dépens de Matamore, courtisé deux jeunes filles d'une façon assez cynique puisqu'il souhaite en épouser une et garder l'autre pour sa maîtresse, Clindor est finalement victime de ses intrigues. Lyse le trahit et provoque son arrestation, suivie par une sentence de mort mais, prise de remords, la jeune fille lui sauve la vie en l'aidant à s'évader. En prison, croyant sa dernière heure venue, Clindor semble se découvrir et fixer son amour sur Isabelle mais est-il pour autant un héros tragique? Faut-il parler comme M. Fumarioli d'une "conversion"? Corneille ne semble pas l'avoir voulu ainsi car il détruit l'aspect dramatique en avertissant le spectateur. Quand Clindor prononce son monologue grandiloquent, le public sait qu'il va être sauvé et ne peut partager les émotions du héros, encore moins s'identifier avec lui. De plus, lorsque Clindor réapparaît à l'acte V sous les traits de Théagène, c'est encore le même être instable, ingrat et infidèle qui a trahi son maître et prône l'adultère. Toutefois, ébranlé par la déclaration de sa femme qui veut se suicider, Clindor-Théagène semble "se réveiller", se reprendre et il promet à son épouse une existence heureuse quand il tombe mortellement blessé sous les coups des

reîtres du mari bafoué. Certes, cette scène n'était qu'une feinte mais elle complète en quelque sorte les données reçues sur la personnalité de Clindor. Même quand il comprend l'illusion, le spectateur reste sur cette impression de malaise. En effet, à l'issue de leur représentation, les acteurs ne parlent pas; ils sont occupés à compter leur recette et sont, dans un sens, moins réels dans cette brève entrevue que les personnages qu'ils venaient d'incarner. Clindor demeure pour le public un anti-héros, pas vraiment antipathique mais faible, fuyant, influençable et insaisissable, incapable de se fixer et de réfléchir, manquant de maturité, de noblesse et de grandeur d'âme et gardant les mêmes préoccupations vénales.

Corneille aurait pu le montrer, à la fin de la pièce, dans un décor raffiné, en train de recevoir les hommages et félicitations de grands seigneurs ou encore en train de rédiger une pièce. Il a préféré au contraire cette situation réaliste et relativement sans gloire. Clindor est aux antipodes des héros cornéliens traditionnels qui eux, n'ont jamais failli dans la poursuite de leur devoir et le maintien de leur honneur. Clindor est essentiellement un personnage baroque dans la mesure où le paraître l'emporte sur l'être. Sa profession d'acteur et ses activités antérieures qui sont autant de métamorphoses en témoignent. D'autre part, il n'est pas le maître de sa destinée et il apparaît comme le "jouet lancé et relancé par une main insaisissable et toujours changeante; il va de surprise en surprise, toujours étonné à travers les revirements et les incertitudes dans un monde qui n'est jamais ce qu'il paraît".¹⁹ Quand il croit avoir trouvé le bonheur, il tombe aussitôt dans

¹⁹Rousset, op. cit., p. 59.

un piège et, inversement, il trouve une sorte de force dans le malheur.

Il y a consonance, entre un héros comme un jouet et comme un être de métamorphoses, et une composition disloquée, ouverte, organisée sur plusieurs centres; l'action se multiplie, le temps s'étale, les lignes se rompent, les fils s'entrelacent, les acteurs se déplacent, la matière dramatique foisonne, donnant une impression de mouvement, de complication et de surcharge. . . . Cette esthétique du mélange, du changement et de luxuriance, dans laquelle les jeunes auteurs de 1630-40 voient un enrichissement et un embellissement, est à leurs yeux une esthétique moderne adaptée à l'esprit moderne, au goût du Français contemporain qui n'aime rien tant, disent-ils, que le changement, la diversité et le mouvement.²⁰

Cette esthétique offre la peinture d'un monde instable et chancelant et finalement assez menaçant où évoluent des êtres doubles qui, avec ou sans leur masque, sont les victimes d'une destinée improbable et énigmatique. Cette impression est donnée par la construction fort complexe de la pièce qui s'effectue par des plans glissants les uns sur les autres; avec les changements de perspective qui en résultent, les spectateurs voient tantôt le plan du magicien puis celui de la première illusion représentée par les aventures de Clindor et enfin celui de la deuxième illusion, la tragédie jouée. Il y a fusion continuelle d'espace, de temps, de réel et d'imaginaire. Un des thèmes favoris de l'art baroque est évidemment la juxtaposition de l'illusion et de la réalité.

A fundamental baroque problem is the difficulty, the impossibility of knowing things as they really are. The sense that the world is an illusion is general, and it is accompanied by that feeling that it is hard, if not impossible, to distinguish between illusion and reality.²¹

C'est aussi le thème de L'Illusion comique. Corneille veut démontrer combien les événements représentés sur le théâtre peuvent ressembler

²⁰Ibid., pp. 76-78

²¹Yarrow, op. cit., p. 51.

aux événements humains jusqu'au point de faire illusion et, inversement, il veut montrer que le monde réel est un théâtre. La réalité est instable ou illusoire à la manière d'un décor théâtral: la vie est une comédie ou une tragédie où il faut jouer un rôle. Comme l'affirme Jean Rousset, "le théâtre a éclaté aux dimensions du monde qui devient un décor mouvant".²² De nombreux chefs-d'oeuvre littéraires illustrent brillamment ce thème, qu'ils soient écrits par Cervantes, Quevedo, Gracian et Calderon en Espagne et plus tard en France La Rochefoucauld et Pascal. L'illusion comique est l'interprétation dramatique de cette théorie à savoir que le monde est un théâtre. Elle offre aussi une métaphore parfaite de la condition humaine. Où est l'illusion? Où est la réalité? A quoi peut prétendre l'homme dans un monde qui n'est que théâtre et décor?

Tel est le message de la pièce où tout le monde est masqué, où personne n'est ce qu'il paraît, où se joue d'un bout à l'autre le jeu des transformations et des fausses apparences, autour d'un héros à la destinée capricieuse, balle perdue entre les mains de dieux espiègles, héros-jouet qui voit partout l'incertitude et duplicité et d'abord en lui-même.²³

Corneille a repris les idées de Montaigne qui mettait le lecteur en garde contre l'imagination; imagination qui trahissait nos sens et nous empêchait de connaître la réalité. L'homme, par conséquent, est défini comme un être instable, inconsistant et contradictoire, égaré dans un univers qu'il ne peut comprendre.

Comédie si l'on veut, ce terme n'ayant d'ailleurs qu'un sens très vague et fort peu éclairant, L'illusion comique est aussi une fantaisie philosophique, non indigne d'être rapprochée de La Tempête. La vision et la pensée de Corneille s'élargissent ensemble; il est capable de se demander maintenant si nous sommes faits de l'étoffe

²²Rousset, op. cit., p. 30.

²³Ibid., p. 230.

de nos rêves, ou si, comme l'a redit Calderon, la vie est un songe; il domine son art au point de montrer par une merveilleuse simplicité comment le comique et le tragique sont affaire de projecteurs et de lumières adéquates; il ose l'ironie à la Montaigne qui fait penser à celle de La Fontaine ou même à la sagesse de Prospero se dépouillant de la baguette magique.²⁴

Aujourd'hui, avec l'avènement du théâtre de l'absurde, L'Illusion comique suscite un nouvel intérêt. Nombreux sont les critiques qui ont été frappés par le modernisme de la pièce. Un des premiers, Robert Brasillach a écrit que "c'est donc aux jeux que l'après-guerre crut inventer que font songer d'abord ces jeux et ces variations sur les personnalités".²⁵ Il y a bien d'autres éléments dans la pièce qui rappellent les oeuvres de Beckett, de Genet, et de Ionesco mais c'est surtout avec le théâtre de Pirandello et notamment sa pièce la plus connue, Six Personnages en quête d'auteur, que L'Illusion comique offre une ressemblance étonnante. Par sa structure ouverte - toutes les réponses aux questions pertinentes à la rencontre du père et du fils et au sort de Clindor sont laissées à l'imagination du spectateur - par sa composition intérieure concentrique - les dramaturges modernes ont adapté cette technique à maintes reprises, que ce soit Genet, Anouilh, Pirandello. Par la confusion des genres, des tons et des styles, par l'intérêt relatif de l'intrigue qui se réduit en une suite de séquences, la pièce de Corneille est curieusement moderne.

De même, les personnages n'ont peu ou pas de vérité psychologique. Ce sont, à part Clindor, des pantin, des fantoches qui ap-

²⁴ Leon Emery, Corneille, le superbe et le sage (Lyon: Les Cahiers Libres, 1961), p. 63.

²⁵ Robert Brasillach, éditeur de Pierre Corneille, Théâtre, Tome II (Paris: Brodard et Taupin, Le Livre de Poche, 1965), p. 16.

paraissent et disparaissent pour les nécessités dramatiques de la comédie. Dorante, Adraste, Matamore, Géronte et le geôlier n'interviennent que fort brièvement tout en ayant un rôle relativement important dans l'action. Clinior est une esquisse anticipatrice du héros absurde. Il fait songer au Béranger de Ionesco; être moyen, voire même médiocre, il est profondément humain dans son inconsistance et ses contradictions. Ses ambitions, ses hésitations et ses erreurs pourraient être celles d'un homme du XXème siècle; ses démêlés avec la société et les difficultés qu'il éprouve à se plier aux règles sociales et morales rappellent les conflits des protagonistes du théâtre de l'Absurde. De plus le métier qu'il choisit finalement, celui d'acteur, est une des professions particulièrement louées par les philosophes de l'Absurde, notamment Albert Camus.

Contrairement aux comédies traditionnelles du XVIIème siècle, L'Illusion comique n'est pas basée sur la confrontation dramatique de deux générations et la victoire de la jeunesse; comme les pièces de l'avant-garde, elle est basée sur un thème abstrait, qui plus est, philosophique: l'opposition de l'illusion et de la réalité. Même si le Baroque est imprégné de ce paradoxe, il lui donne en général une interprétation religieuse comme chez Calderon ou du moins morale. Corneille, lui, se contente de décrire une situation et laisse au spectateur la liberté de lui donner un sens personnel.

Pirandello reprit le thème de L'Illusion comique dans la composition de sa trilogie sur le Théâtre: Sei Personaggi in cerca d'autore, 1921, Ciascuno a suo modo, 1924 et Questa sera si recita a soggetto, 1930. Le parallélisme entre L'Illusion et Six Personnages est frappant.

Pirandello met en scène un auteur et des acteurs occupés à la répétition d'une pièce bientôt interrompue par l'arrivée de personnages fictifs. Corneille, lui, a recours à une métaphore poétique et dramatique pour représenter le monde du théâtre. En effet, Alcandre, le sorcier n'est autre que l'auteur. Le mage comme le dramaturge crée une fiction et la fait vivre. Pridamant, le père, est le symbole du spectateur. Dans les deux pièces, le public voit des acteurs jouer le rôle d'acteurs et dans les deux pièces les personnages fictifs sont bien plus intéressants et plus "réels" que les acteurs qui vont ou viennent de jouer leur rôle. Cet effet est plus évident chez Pirandello qui en tire une conclusion philosophique mais il existe aussi chez Corneille. Il désirait tromper Pridamant aussi bien que le public.

D'autre part, une mort - celle d'un personnage fictif - paraît éclaircir le mystère mais ne dissipe pas l'ambiguïté du problème philosophique.

Le parallélisme de construction des deux œuvres est maintenu jusqu'au bout, car le point critique d'une existence, c'est sa fin. C'est la mort d'un de ces personnages qui nous tirera du doute.²⁶

Bien entendu, Pirandello, "cet escamoteur professionnel de certitude" se plaint par trop à dérouter le spectateur et fait dire au directeur:

Finzione! Realtà! Andate al diavolo tutti quanti! Non mi è mai capitata una cosa simile! E mi hanno fatto perdere una giornata!²⁷

Toutefois, il semble que cette réplique ne soit qu'une brillante pirouette

²⁶ Marcel A. Ruff, "Corneille et Pirandello". Cahiers du Sud (1er semestre 1950, Vol. 31, pp. 109-114), p. 113.

²⁷ Luigi Pirandello, Sci Personaggi in cerca d'autore (Firenze: R. Bemporad e Figlio, 1921), p. 141.

finale, un clin d'oeil à lui-même et au spectateur et qu'elle ne trompe personne. Mais le désir de confondre et d'égarer le spectateur est commun aux deux pièces qui se terminent abruptement et paradoxalement. Pour Pirandello et pour Corneille qui ont tous deux partagé le même intérêt vis-à-vis des théories dramatiques et des possibilités du théâtre, les personnages dramatiques ont une réalité comparable à celle des êtres vivants.

Comme les pièces modernes, L'Illusion comique n'offre pas d'explication sur la condition humaine. C'est au spectateur à se questionner, à découvrir où est la vérité, où est sa vérité et à donner un sens personnel au spectacle qu'il vient de voir. L'Illusion comique peut donc conduire, comme la pièce la plus extrême du théâtre de l'Absurde, à une prise de conscience sur la situation de l'homme qui vit dans un univers décevant et incompréhensible. Toutefois, malgré les analogies frappantes entre les deux comédies, il est bien évident que le fond du sujet n'est pas le même. Corneille tient surtout à étonner et amuser son public. Il veut le faire assister à la fabrication et à la dramatisation de l'illusion mais non au triomphe de cette illusion.

Does illusion triumph over reality? In this ambivalent relationship between the two planes of action, does Corneille anticipate Pirandello? At the moment of the play within the play, the planes of L'Illusion comique threaten to collapse in a complete, in a Pirandellian manner. Pirandello, we recall definitely flattens the planes of action from one end of Sei Personaggi to the other: the members of the illusory family interrupt the real situations of actors rehearsing a play (no doubt about the reality of the primary plane - a rehearsal, not a performance). . . . If in Pirandello, fictional characters with their paradoxically greater reality interrupt a realistic plane, in Corneille, fictional characters with their seemingly greater reality interrupt an illusory plane. The supernatural plane in Corneille only seems very real.²⁸

²⁸ Nelson, op. cit., p. 55.

Chez Pirandello, l'illusion triomphe sur la réalité parce qu'elle permet de rendre la vie plus supportable. D'autre part, il affirme la plus grande réalité et vérité de l'oeuvre d'art qui confert valeur et dignité à la vie humaine.

Illusion is an indispensable part of the human condition. But there is no reason to despair for Pirandello's plays record as well the victory born from that defeat; if it is man's fate to lose the struggle with life everywhere else, in one sphere he may win that struggle - in that living illusion, the only form which endures; the work of art.²⁹

M. Nelson affirme que, contrairement à Six Personnages, le sujet de L'Illusion comique est la théâtralité du théâtre et non la théâtralité de la vie. Il reconnaît pourtant que la scène finale où les acteurs comptent leur recette apparaît plus irréaliste que toutes les autres. Si le message ultime diffère de la pièce de Pirandello, il semble néanmoins que le thème soit le même, à savoir le paradoxe entre la théâtralité de la vie et la vérité du théâtre.

La structure particulière de "play within a play", de pièce à l'intérieur d'une pièce, que l'on trouve chez Shakespeare, dans l'épisode de la "souricière" hamletienne, ou, de nos jours, chez Pirandello et chez Genet, et dont on a toujours souligné la présence dans L'Illusion comique, caractérise justement les moments de crise où l'être et le paraître humains se confondent, et où le théâtre devient inextricablement le réel. Pour le pessimisme moderne, l'être n'est pas récupérable sur le paraître; pour Shakespeare et pour Corneille, la réalité finit par jaillir de la théâtralité.³⁰

Si l'illusion ne triomphe pas chez Corneille, elle fait naître le mystère, la magie et la poésie et elle augmente et agrmente la réalité sans la supplanter. L'illusion que seul l'artiste accepte pleinement

²⁹ Ibid., pp. 131-132.

³⁰ Serge Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros (Paris: Gallimard, 1963), p. 532.

lui confert sa supériorité; c'est lui qui détient la clé du réel et qui peut évoluer avec bonheur sur tous les plans qu'il souhaite. L'artiste est un mage. En résumé, L'illusion comique est un jeu, une question brillamment posée mais il n'en reste pas moins que l'analogie des problèmes soulevés et de leur mise en scène justifie son étude comparée avec la pièce de Pirandello et met en évidence la rencontre entre cette comédie baroque et une pièce du théâtre de l'Absurde.

L'illusion comique, qu'est-ce que c'est? Un conte, un roman picaresque, une comédie qui pourrait finir sur l'échafaud, une fable édifiante? mais tout à la fois; c'est la vie en son indivision, la vie faite indifféremment pour le rire et les larmes et, comme dirait M. de la Palisse, ne prend sa forme que par une forme".³¹

³¹ Emery, op. cit., p. 30.

CHAPITRE V

LES VISIONNAIRES

Plus curieuse encore que L'illusion comique, la comédie de Jean Desmarets, Les Visionnaires, fut composée après celle de Corneille et représentée au début de l'année 1637. Auparavant, Desmarets avait lu sa pièce à l'élégante assistance de l'Hôtel de Rambouillet qui l'avait applaudie joyeusement. Au théâtre, Les Visionnaires eurent un succès instantané et reçurent le titre "d'inimitable comédie"; la comédie figura au programme de la Comédie Française jusqu'en 1716. Parallèlement, les lecteurs du XVIIe siècle la prisèrent également, à en juger par le nombre des éditions.

Jean Desmarets, sieur de Saint-Sorlin, est un auteur original et controversé. Les premières trente-cinq années de sa vie demeurent relativement obscures mais les études de M. Stellwagen¹ et de M. Hall² confirment une jeunesse d'abord studieuse puis sans doute assez dissipée. Parisien d'origine, issu d'une famille de la haute bourgeoisie, Desmarets fut reçu très tôt à l'Hôtel de sa cousine, la baronne de Vigean, qui tenait un salon mondain et littéraire pas aussi brillant,

¹John Hibbard Stellwagen, The Drama of Jean Desmarets, Sieur de Saint-Sorlin (Unpublished PHD Dissertation, University of Chicago, 1941).

²Hugh Gaston Hall, Jean Desmarets de Saint-Sorlin (Unpublished PHD Dissertation, Yale University, 1958).

certes, que celui de la Marquise de Rambouillet mais où le jeune homme put faire connaissance de la haute société et des gens de lettre. Il fréquenta la compagnie de célèbres libertins, notamment celle de Des Barreaux et de Guillaume de Bautru, comte de Serrant, un intime de Richelieu qui le présenta au Cardinal en 1634 et le fit introduire dans l'entourage immédiat du grand homme d'état. Richelieu, qui aimait le théâtre, collaborait déjà à cette époque avec le Groupe des Cinq Auteurs et, sous sa tutelle, La Comédie des Tuilleries fut représentée en 1635. Le Cardinal avait forcément entendu parler de Desmarets dont le roman Ariane, publié en 1632, avait remporté un succès éclatant et international et, d'autre part, il n'ignorait pas que Desmarets était déjà un membre du cercle pré-académique qui se réunissait chez Conrart depuis 1631. Il fut d'emblée séduit par la culture et l'esprit du romancier et le convainquit d'écrire pour la scène. En 1636, pour éblouir le duc de Parme, il fit représenter dans son palais la première comédie de Desmarets, Aspasie.

Desmarets fut-il opportuniste? Il semble que non malgré diverses accusations. Il ne perçut de bénéfices qu'après la mort de Richelieu. Un autre aspect de sa personnalité fut aussi l'objet de débats passionnés; c'est, curieusement, son zèle religieux. En effet, Desmarets doit aussi sa gloire posthume à la querelle qui l'opposa au janséniste Nicolle. Celui-ci écrivit une série de lettres, Les Imaginaires, dans lesquelles il accusait le dramaturge, converti depuis 1645 et auteur d'oeuvres pieuses à la foi mystique et ardente, d'être un fanatique, un fou et . . . un visionnaire. Cette réputation lui resta

au cours des siècles et c'est M. Hall qui, dans ses études, a mis fin à cette calomnie et démontré la cohérence de sa position intellectuelle et la solidarité d'un grand public bien placé.

Un esprit assez libre devait régner chez les familiers du Cardinal. Ceux-ci étaient en effet loin d'être orthodoxes. Les épigrammes de Bautru valurent à ce dernier force bastonnades et les moeurs et l'impie de BoisRobert étaient objets de scandale. Le Cardinal, qui avait fait preuve de sa largesse d'esprit en politique en s'alliant avec des pays protestants, tolérait apparemment l'excentricité de ses proches si ceux-ci étaient spirituels, cultivés et . . . dramaturges.

Ce ne fut pas Richelieu mais Bautru qui inspira à Desmarets le thème des Visionnaires. L'idée de mettre en scène des monomanes n'était pas nouvelle. Charles Beys, en 1634, avait remporté un succès assez vif avec sa tragi-comédie L'Hospital des fous dans laquelle il représentait différents types de folie. Toutefois, les personnages les plus intéressants: les fous, n'apparaissaient que rarement. Comme le remarque Henry C. Lancaster:

It is not unlikely that Desmarets, attracted by the success of this play and especially of the scenes in it devoted to madness, had resolved to imitate it by employing a group of monomaniacs, but with three important differences, that he would eliminate the intrigue, that his group of monomaniacs would include almost all the characters in the play, and that he would select, no inmates of a mad-house, but, as he tells in his arguments:³

plusieurs sortes d'esprits chimériques ou Visionnaires, qui sont atteints chacun de quelque folie particulière; mais c'est seulement de ces folies pour lesquelles on ne renferme personne; et tous les

³Henry Carrington Lancaster, French Dramatic Literature in the Seventeenth Century (New York: Gordian Press, 1966; 9 vol.), Part II, Vol. I, p. 279.

jours nous voyons parmi nous des esprits semblables, qui pensent⁴ pour le moins d'aussi grandes extravagances, s'ils ne les disent.

Bien que Les Visionnaires constituent un des ouvrages dramatiques les plus originaux du XVIII^e siècle, c'est une comédie régulière. La règle des trois unités y est scrupuleusement observée: l'action dure quelques heures, approximativement le temps du spectacle; elle se passe au même lieu: la rue d'une ville, pendant les cinq actes et elle se concentre sur les difficultés d'un père à marier ses trois filles. Pourtant, dès les premières scènes, le public s'aperçoit qu'il a affaire à une pièce peu orthodoxe. En effet, le premier acte est composé presque uniquement d'une série de monologues. A part la scène 4, dans laquelle le poète Amidor se livre à un jeu personnel dont Filidan est la victime, il n'y a pratiquement pas d'échange de répliques entre les personnages. Chaque monologue introduit un individu et sa monomanie. Artabaze apparaît le premier. C'est un miles gloriosus, mais plus précieux et moins bouffon que le Matamore de L'Illusion comique. Sans préambule, il déverse sur le spectateur un flot de paroles dépourvues de sens et de mesure. Lui succède Amidor, le poète inspiré, bientôt interrompu dans sa fureur poétique par l'arrivée de Filidan, "l'amoureux en idée". Seul, celui-ci épanche son cœur (scène 5) mais Hespérie, le premier personnage féminin, entre et lui coupe la parole pour se plaindre des malheurs épouvantables que cause sa beauté. Elle se retire pour échapper à son père, Alcidon - autre monomane - qui partage la dernière scène avec

⁴ Jean Desmarets de Saint-Sorlin, Les Visionnaires, édit. par Hugh Gaston Hall (Paris: Librairie Marcel Didier, 1963), p. 3.

Lysandre, le raisonneur. Ce n'est d'ailleurs qu'au cours de cette scène qu'est exposé le "problème" sur lequel est basée l'intrigue:

. . . mais pour choisir un gendre,
Il s'en présente tant, qu'on ne sçait lequel prendre.
Puis je suis d'une humeur que tout peut contenter.
Pas un d'eux à mon gré ne se doit rejeter.⁵

Sujet bien mince, hâtivement expliqué et qui ne saurait à lui seul rendre compte du succès de la comédie.

D'autre part, ce premier acte n'est pas un acte d'exposition puisqu'il n'introduit qu'une seule des filles d'Alcidon et que rien n'indique que les trois personnages masculins déjà entrevus sont des prétendants éventuels. Le premier acte ne comporte aucune confrontation directe ni vraiment aucun élément qui ait une potentialité purement dramatique. De plus, à part Lysandre qui sert à présenter le sujet et rompt la monotonie qui aurait pu s'installer avec un soliloque d'Alcidon, il n'y a pas non plus de vrai protagoniste. Tous les personnages sont sur un pied d'égalité et ne semblent pas différer dramatiquement et socialement les uns des autres. Curieusement aussi, ils ne semblent pas être reliés les uns aux autres sauf Alcidon et Hespérie qui d'ailleurs ne se parlent pas, ce qui fait que, dès le premier acte, le spectateur ressent une certaine perplexité, voire même une gêne devant le manque de rapport et d'échange et ce n'est qu'à la fin de la toute dernière scène qu'il peut entrevoir la raison de la présence de tous ces êtres disparates. D'autre part, les entrées et sorties des personnages se font d'une manière artificielle et mécanique et renforcent l'impression d'étrangeté.

Le second acte commence par un dialogue apparemment traditionnel

⁵Ibid., p. 27.

entre deux nouveaux personnages, une jeune fille et son admirateur mais cette scène de dépit amoureux est rehaussée d'une saveur et d'une originalité nouvelles. La fière Mélisse repousse Phalante pour un héros légendaire, le Grand Alexandre, et le soupirant essaie en vain d'impressionner sa belle par sa richesse fabuleuse. Nouvelle surprise à la scène 3; là où le spectateur s'attendait à une scène de confidences - Hespérie interrompt le tendre entretien pour demander conseil à sa soeur - il assiste au contraire à une scène fort comique, une sorte de dialogue de "sourdes" où chacune est obsédée par sa propre idée fixe et n'entend point ce que dit l'autre.

Desmarests shows his skill in depicting the jerky, disconnected thought of his obsédée,⁶ jumping back and forth from her own words to supposed quotations.

La sensation de bizarrerie et d'insolite est accentuée avec l'arrivée de la troisième soeur, Sestiane, puis disparaît tant soit peu avec l'entrée en scène d'Amidor pour laisser place à un débat littéraire sur le bien-fondé des trois unités et à l'énoncé satirique de l'intrigue fort complexe d'une tragi-comédie. De nouveau, ce n'est qu'à la fin de l'acte II que le sujet de la pièce - c'est-à-dire la question du mariage - est ré-introduit. Depuis le début du premier acte, l'action n'a pas progressé et le "dilemme" d'Alcidon n'a pris aucune ampleur dramatique. Le spectateur connaît à présent tous les personnages mais il éprouve quelque difficulté à les associer puisqu'il n'y a eu qu'un minimum de conversations entre eux. Curieusement, leur folie, qui les empêche de communiquer et

⁶Stellwagen, op. cit., p. 65.

de s'intéresser aux autres, leur confert une sorte de parenté et apporte à la comédie une certaine unité de ton et de style dont elle aurait pu faire défaut.

Le prisme, ici, sert à l'étude de la réfraction de la folie; la folie des uns se réfléchit et se disperse sur celle des autres, à l'infini. Un visionnaire se voit par les yeux d'un autre visionnaire autant que par le prisme de sa propre extravagance.⁷

Le troisième acte est original dans la mesure où seuls, des personnages masculins apparaissent sur la scène. Si le ton est moins décousu, il n'y a pratiquement aucun progrès dans le déroulement de l'action. Toutefois, l'intérêt de cet acte se trouve dans l'extrême variété du comique; en effet, à chaque scène correspond un genre particulier de comique. La première scène est fondée sur un malentendu fort amusant qui parodie le jargon amoureux à la mode, avec tout ce qu'il comporte de précieux, d'artificiel et d'ampoulé. Filidan, en effet, se dit "près du trépas pour un philtre amoureux" qu'il a pris" par l'oreille".⁸ Tout en confondant les substantifs chers aux galants de l'époque, il tente d'expliquer la passion qu'il éprouve. Ses propos fournissent un exemple de Galimatias, genre littéraire mineur au début du XVIIIe siècle où les mots sont librement associés sans raison ni logique.

. . . Mon mal vient d'un mélange
D'ébène, d'or, d'argent, d'azur et de corail.
. . . Escoutez moy, bons Dieux;
J'entens un doux récit du corail de deux yeux,
De l'azur d'une bouche.⁹

La deuxième scène est assez traditionnelle; c'est une farce basée sur la poltronnerie du fanfaron mais beaucoup plus savoureuse que les couplets

⁷François, op. cit., p. 146.

⁸Desmarets, op. cit., p. 58.

⁹Ibid., pp. 58-59.

usuels sur les terreurs du miles gloriosus qui craint d'ordinaire, les bâtonnades des valets. L'Artabaze des Visionnaires est lui, saisi de panique à la vue du poète inspiré dont la fureur poétique l'avait épouvanté au premier acte. A la troisième scène, le comique s'affine et prend un style tout à fait déconcertant: l'humour absurde, celui qui est provoqué par l'incompatibilité absolue de deux éléments juxtaposés. Artabaze est terrorisé par une feuille de papier car il a interprété littéralement ce que lui a dit Amidor:

J'ay le roole en ma poche, il est fort furieux
Car je luy fay tuer ceux qu'il aime le mieux.¹⁰

Cependant il accepte de jouer le rôle du personnage d'Alexandre à condition de ne dire que quatre mots: "je suis cet Alexandre". Cette scène est d'une drôlerie vraiment paradoxale mais efficace qui rappelle volontiers celle des premières pièces d'Eugène Ionesco. La scène 4 a, elle aussi, des accents absurdes. Pour fléchir l'humour trop rigoureuse de sa belle, Phalante demande à Amidor de composer pour lui "un Vers qui saçait plaindre une peine amoureuse". Amidor fait alors sortir de sa poche des douzaines de poèmes de circonstance, prêts à être déclamés lors de n'importe quelle occasion. Ici aussi, le spectateur songe aux proliférations d'objets qui égalaient le théâtre de Ionesco. Ce comique de geste est rehaussé par un rythme fort enlevé dû à des réparties très brèves et très rapides. Ensuite, le comique toujours absurde redevient un comique de mots en parodiant l'hermétisme et la pédanterie de la poésie baroque. Les mots les plus savants et les plus prétentieux se succèdent à une allure frénétique dans la bouche d'Amidor, avec un résultat franchement désopilant:

¹⁰ Ibid., p. 68.

Aussi ton humeur apocryphe
Fait que l'on te nomme en ce temps
Des hypocondres inconstans
Le véritable hieroglyphe.
Les crottesques illusions
Des fanatiques visions
Te prennent pour leur hypothèse;
Et dedans mes calamitez
Je n'attens que la syndérèse
De tes froides neutralitez.

Chante donc la Palinodie
Cher Paradoxe de mes sens,
Et des symptômes que je sens
Desbrouille l'Encyclopédie.
Ainsi les célestes brandons
Versent sur ton chef mille dons
En lignes perpendiculaires;
Et devant to terme fatal.
Cent revolutions solaires
Esclairent sur ton vertical.¹¹

Bien entendu, la scène se termine sans que Filidan ait trouvé le poème qui lui convienne. Ces deux stances sont un autre exemple de Galimatias qui n'est pas sans rapport avec l'écriture automatique des Surréalistes mais il s'agit ici d'un exercice de style où Desmarests pastiche et tourne en ridicule la poésie de la Pléiade et des disciples de Du Bartas. La scène 5 est, elle aussi, unique en son genre car elle se concentre sur la description d'un palais imaginaire dont Phalante se vante d'être le propriétaire. Les descriptions les plus précises abondent et engendrent une autre sorte de comique: le public voit clair en la situation et se rend compte que c'est là l'invention d'un esprit malade et les rires croissent proportionnellement avec le nombre de détails.

En suite est un grand lieu large de mille pas.
Dans les quatre costez sont vingt grottes humides,
Et l'on void au milieu le lac des Danaïdes.
Ses bords sont balustrez, et cent légers batteaux,¹²
Peints de blanc et d'azur voltigent sur les eaux.

¹¹ Ibid., pp. 78-79-80.

¹² Ibid., p. 91.

Chose curieuse, le comique est teinté de poésie car la description du palais et des jardins imaginaires¹³ est un hymne au goût baroque et contient tous les éléments prisés, à cette époque, en matière d'architecture, d'horticulture et . . . de poésie. Jeux d'eau, jeux d'ombre et de lumière, statues de divinités antiques, lieux enchantés et enchanteurs y sont décrits avec sensibilité et enthousiasme. Le troisième acte est donc encore plus remarquable que les deux premiers puisqu'il impose Desmarets comme un virtuose du comique et que, malgré la différence des genres, l'unité de ton est maintenue, la farce n'étant jamais vulgaire ni l'humour trop abstrait et l'ironie demeurant toujours sous-jacente.

Avec le quatrième acte réapparaît l'élément féminin; d'autre part l'action semble enfin démarrer; c'est un acte de rencontres et de malentendus. Mélisse croit reconnaître son cher Alexandre en Artabaze et, dès lors, pourchasse ce dernier impitoyablement en s'écriant: "Je vous suivrai partout, ô mon cher Alexandre", phrase qui, par ses répétitions, provoque un effet comique immédiat. Basée sur un qui-pro-quo, la scène est enlevée brillamment avec une verve et une drôlerie irrési-

¹³Ce palais décrit si amoureuxment par Phalante n'est autre que le château de Richelieu bâti par Jacques Le Mercier et dont la construction s'acheva en 1642. A l'époque de la représentation, le château de Richelieu devait être un objet de curiosités et de visites parmi la Noblesse. Comme le souligne H. C. Lancaster dans son article, Desmarets réussit à la fois à composer une scène comique tout en restant dans le domaine de la vraisemblance et à rendre hommage au goût et à la magnificence de son illustre patron.

Henry Carrington Lancaster, "le Château de Richelieu and Desmarets's Visionnaires". Modern Language Notes (Vol. 60, 1945. pp. 167-172), p. 172.

stibles. La scène 4, où sont réunis Filidan, Hespérie, Amidor et Sestiane est essentielle car elle renferme le secret de la pièce; c'est une scène confuse et chaotique où, malgré la stichomythie apparente, chacun poursuit un monologue privé et refuse d'écouter les autres.

Filidan. Ah! Qu'elle est rigoureuse à son Amant fidelle!
Amidor. Ah! Que pour les sçavans la saison est cruelle!
Filidan. Beauté, si tu pouvois sçavoir tous mes travaux!
Amidor. Siècle, si tu pouvois sçavoir ce que je vau!
Filidan. J'aurois en ton amour une place authentique.
Amidor. J'aurois une statue en la place publique.
Hespérie. J'ay pitié de les voir en cette égalité
l'un se plaindre du temps, l'autre de ma beauté.¹⁴

Sestiane interprète ce dialogue dépourvue de toute logique et où chacun s'adresse à un alter-égo imaginaire comme la scène d'une comédie et ajoute à la folie générale en poursuivant le sujet de sa tragi-comédie. Cette scène est digne du théâtre de l'absurde; la raison s'est complètement égarée et, malgré l'agencement des rimes, l'Absurde a trouvé son langage. Avec la scène 6, le spectateur assiste à un autre genre de comique qui est basé sur un malentendu au caractère légèrement osé. Alcidon croit sa fille déshonorée:

Quoy donc, elle s'accuse? hélas je suis perdu
J'ay pour la marier un peu trop attendu.¹⁵

alors qu'Hespérie blâme sa beauté "fatale", cause de tant de calamités. L'action progresse tant soit peu à la scène suivante où Artabaze avoue avoir succombé aux charmes de Mélisse; le comique réside dans le fait qu'Alcidon est assez naïf et manque de perspicacité au point de croire tout ce que lui dit Artabaze et qu'il couvre celui-ci de compliments et de flatteries;

¹⁴Desmarets, op. cit., pp. 105-106.

¹⁵Ibid., p. 113.

. . . O l'excez de bonté
Qui part de la grandeur de Votre Majesté!¹⁶

Malgré les apparences et le mouvement, l'action ne s'est pas beaucoup développée à la fin de l'Acte IV. L'espoir d'une fin heureuse est sérieusement compromis. Seul, un mariage - celui d'Artabaze et de Mélisse - semble possible mais non pas probable. A ce point, il n'y a toujours pas eu de conflit à proprement parler. Pourtant, le spectateur a un aperçu plus profond de la psychologie des personnages qui se croisent et se parlent sans vraiment communiquer et vivent isolés dans leur propre monde. Le père des trois soeurs, Alcidon, est également un monomane. Son égoïsme et son égocentrisme n'ont d'égal que sa crédulité et sa bêtise. C'est lui qui termine le quatrième acte et qui commence le cinquième.

A la première scène, il résume la situation: en comptant maladroitement sur ses doigts le nombre de ses futurs gendres, il se rend compte avec un désespoir fort comique qu'il en a un de trop et il ne sait lequel il doit éliminer.

Qui dois-je rebuter? Qui dois-je satisfaire?
A qui de tous ces quatre oseray-je déplaire?¹⁷

Avec la couardise qui le caractérise, il veut rejeter celui qui sera "l'ennemy le plus doux à combattre" mais il ne peut se résoudre à lui infliger de peine et ne sait que décider. Le comique réside dans le fait qu'il rapporte tout à sa personne et, encore plus aveugle que ses filles, qu'il ne voit pas que les quatre prétendants sont fous. Mais

¹⁶ Ibid., p. 123.

¹⁷ Ibid., p. 124.

Lysandre, le raisonneur apparaît et conseille au père affligé de demander aux trois soeurs quelle est leur volonté. Mélisse arrive fort à propos et avec la scène 3 commence une série de scènes brèves et amusantes, toutes prestement enlevées dont le sujet est le même: un refus, Mélisse ne veut point d'artabaze. Il est, dit-elle, le "maistre des fous". De plus,

Rien ne la peut résoudre au lien conjugal
Si ce n'est Alexandre, ou du moins son égal.¹⁸

Hespérie, à la scène suivante, refuse de se prononcer pour ne pas précipiter ses innombrables admirateurs dans un désespoir fatal.

Les autres hors d'espoir, tristes et misérables
Feroient tout retentir de cris espouvantables;
Les uns se noyeroient aux plus prochaines eaux;
D'autres iroient chercher le secours des cordeaux;
Les uns se lanceroient du haut des précipices;
Je verrois devant moy les sanglans sacrifices
Des autres dont la main finiroit le malheur;
Et le reste mourroit de sa propre douleur.¹⁹

A la scène 5, Sestiane, toujours obsédée par sa passion pour la comédie ne veut pas entendre parler de mariage, "ne pouvant supporter les soucis d'un mesnage", la jalousie d'un mari et le soin des enfants.

Tantost couche, ou grossesse, ou quelque maladie
Pour jamais vous font dire, Adieu la Comedie.²⁰

Alcidon qui maintenant a quatre prétendants sur les bras est fort désespéré et tremble à l'idée d'avoir à fournir des explications. Ce qu'il n'aura pas à faire car, parallèlement aux trois refus des soeurs correspondent les refus des quatre visionnaires masculins. Filidan est le premier; il n'a pas reconnu "l'objet adorable" parmi les filles d'Alcidon:

¹⁸Ibid., p. 131.

¹⁹Ibid., p. 133.

²⁰Ibid., p. 135.

Jamais ne ne la vis
Je ne sçay quelle elle est.²¹

Lui succède Amidor qui a feint d'être amoureux mais avoue:

Mais, pour dire la vray, nulle amoureuse flamme
Depuis que je suis né n'est entrée en mon âme.²²

Ses seules passions sont la Métaphore, l'Antithèse et surtout l'Hyperbole:

Maintenant je me meurs pour la haute Hyperbole.
C'est le grand ornement des magnifiques vers;
C'est elle qui sans peine embrasse l'Univers;
Au ciel en un moment on la void eslançee,
C'est elle qui remplit la bouche et la pensée.
O ma chere Hyperbole, Hyperbole mon coeur,
C'est toy qui d'Atropos me rendras le vainqueur.²³

Phalante arrive à la scène 8 et, mis au pied du mur, confesse son véritable état; il est pauvre et ses oncles l'entretiennent. Enfin, Artabaze reconnaît qu'il ne peut se marier parce que la seule personne qu'il aime, c'est lui-même. Lysandre a la dernière réplique et la comédie se termine allègrement par un éloge de la folie qui adoucit et agrmente l'existence:

Enfans, jouissez tous de vos douces folies;
Ne changez point d'humeur; plus heureux mille fois
Que les sages du temps, les Princes ny les Rois.²⁴

La pièce finit exactement comme elle a commencé. Alcidon n'a pas marié ses filles et chaque monomane est toujours enfermé dans sa propre obsession. Rien ne s'est passé: pas de noces, pas de meurtres, à peine quelques lignes qui auraient à peine rempli une scène. N'est-ce pas là

²¹Ibid., p. 137.

²²Ibid., p. 139.

²³Ibid., p. 140.

²⁴Ibid., p. 145.

les principales caractéristiques d'une pièce absurde: pas d'action, des fantoches mis par une sorte de mécanique, esquissant des conversations avortées, engagés dans des rencontres stériles, perdus dans leurs monologues nébuleux?

Les Visionnaires offrent en effet une quantité de similarités avec les premières pièces de Ionesco, notamment La Cantatrice Chauve. La comédie de Desmarests relève du théâtre d'idées et s'adresse à un auditoire cultivé; Desmarests l'a même formellement annoncé dans son Argument:

Ce n'est pas pour toi que j'écris
Indocte et stupide vulgaire;
J'écris pour les nobles esprits
Je serois marry de te plaire.²⁵

Ionesco, certes, ne rejette personne mais son théâtre qui demande une ouverture d'esprit et une discipline particulières décourage généralement le grand public.

Le fait que l'auteur se refuse à donner une solution et parfois même un message est une autre caractéristique du théâtre de l'absurde. Le dramaturge décrit une situation et c'est au spectateur à s'interroger et à fournir par lui-même le travail de la pensée. Les deux pièces offrent, à un niveau immédiat, de purs divertissements au comique étonnant et renouvelé mais, après réflexion, elles sont aussi des drames philosophiques où est représenté le tragique de la condition humaine. Le thème des deux comédies est très proche mais non identique. Celui de La Cantatrice chauve est, derrière la crise du langage, la difficulté de communication entre les êtres qui résulte en l'aliénation de

²⁵Ibid., p. 9.

chacun par rapport aux autres. Le thème des Visionnaires est, derrière celui de la folie, la solitude. La Cantatrice chauve est une oeuvre dynamique dont le rythme particulier est fait de tensions et de chutes et où le drame est vécu intensément sous les yeux du spectateur. Les Visionnaires sont plutôt un ouvrage statique où chacun s'est retiré dans sa propre réalité depuis un certain temps et ne se soucie plus des autres. Psychologiquement, Les Visionnaires sont situés à un stade au-delà de celui de La Cantatrice.

D'autre part, la structure concentrique de la comédie baroque rappelle celle de la comédie de l'absurde où, à la fin de la pièce, les Smith redisent exactement les mêmes paroles qu'au début de la première scène. Le cercle parfait, inscrit sur un plan et non dans l'espace n'a pas été brisé. Rien n'est arrivé. Même s'ils étaient unis par des liens familiaux - trois soeurs dans Les Visionnaires, maris et femmes dans La Cantatrice - les personnages ne se sont pas rapprochés et ils n'ont rien échangé; chacun est resté étranger aux autres. Dans les deux comédies se trouvent le même genre de dialogues de sourds, les mêmes réparties à faux, le même non-sens et surtout la même impression d'étrangeté, de sérieux et parfois même de tragique malgré le comique et la satire. C'est peut-être que les deux pièces ont été écrites avec une perspective très proche qui, en partageant un sens de l'humour assez voisin malgré les trois siècles de différence, aboutit en un renouvellement du genre comique. Leur humour rejoint la théorie de Bergson sur le rire. "Paradoxalement, l'élément même qui provoque le rire suggère aussi la lourdeur et l'opacité de l'Univers de l'homme et nous rions à la fois des personnages et de l'horreur de notre propre situation qu'ils incar-

ment".²⁶ Le rire chez Desmarests et Ionesco a une résonance particulière. C'est un rire nerveux, angoissé, parfois au bord de l'hystérie. Peu s'en faudrait pour qu'il ne se change en un hurlement ou un cri d'horreur. Comme le souligne M. Pronko: "Au lieu de la réaction angoissée qu'on pourrait attendre, nous rions; car Ionesco s'est avancé au-delà de cette zone où l'homme peut continuer à se prendre au sérieux".²⁷

La conception esthétique est, elle aussi, très proche. La bizarrerie de chacun est mise en relief par celle des autres:

Desmarests se propose en effet non pas de juxtaposer les folies de ses personnages, mais bien de les enchevêtrer les unes dans les autres et de les faire agir et réagir les unes sur les autres pour les rendre en quelque sorte cohérentes les unes par rapport aux autres. Il se dégage de ce procédé paradoxal un bizarre effet de cohérence qui accentue l'incohérence globale de la pièce.²⁸

Dans Les Visionnaires, "c'est l'angle de vision intellectuelle qui fait de la pièce une sorte de mobile littéraire où les manies égocentriques des différents personnages s'équilibrent et se mettent mutuellement en valeur".²⁹ Cet effet est également évident dans La Cantatrice Chauve où l'incompréhension et l'incompatibilité des Martin et des Smith résultent en une sorte d'explosion finale.

Ni Desmarests, ni Ionesco ne compatissent avec leurs personnages. Si ceux-ci sont isolés, c'est de leur faute. Dans Les Visionnaires, ils le sont par égoïsme, étroitesse d'esprit et snobisme, c'est-à-dire à cause de leur désir insensé de se conformer à un idéal aussi ridicule

²⁶ Pronko, op. cit., p. 102.

²⁷ Ibid., p. 140.

²⁸ François, op. cit., pp. 145-146.

²⁹ Hall, ed. des Visionnaires, op. cit., p. LXXXVI.

qu'inaccessible: celui du monde des romans précieux. Dans La Cantatrice Chauve, se fait le procès de la bourgeoisie dont les idées bornées et sclérosées, la paresse intellectuelle, le racisme (dans la pièce, contre Mary, la bonne) et le manque de chaleur humaine résultent à fabriquer des créatures à peine humaines, des sortes de robots au langage désarticulé, révélateur de leur effondrement psychologique, affectif, moral et social. Tous les visionnaires de Desmarests, tout comme les Martin et les Smith, sont des Rhinocéros. Le capitaine des Pompiers est en voie d'en devenir un. Seule, Mary, avec sa fraîcheur et son enthousiasme, a échappé au cataclysme. Elle joue avec la réalité, domine la situation et change d'identité avec ses humeurs. Elle est tour à tour la bonne, l'invitée, l'amie du capitaine des pompiers et . . . Sherlock Holmes.

Dans les deux comédies, les personnages ne désirent pas vraiment communiquer. Ils sont tous - sauf Lysandre et Mary - en constant désaccord avec le monde réel et, finalement, avec eux-mêmes.

C'est de là peut-être que provient le côté risible des personnes et leur côté fou. La folie c'est d'être séparé de soi-même, c'est un manque d'accord avec la réalité.³⁰

Les Smith et les Martin prononcent des slogans, les visionnaires citent leurs auteurs bien-aimés, ce qui leur évite la peine de penser.

Chaque personnage est séparé de lui-même et non pas de l'autre. C'est pourquoi il ne peut y avoir de drame entre les personnages de la pièce. Ce sont des personnages comiques, peut-être symboliques. Ce que disent les Smith ne les représente absolument pas et ne contribue pas à les éclairer puisque ce sont justement les mots que tout le monde dit. Ils n'ont pas de vie intérieure, ils n'existent pas. Plutôt mécaniques que personnages, que l'on remonte et qui peuvent se démonter, sortes de robots, ils se lancent à la figure, non pas leurs enfants, non pas leurs problèmes, mais tout

³⁰ Eugène Ionesco, cité par Claude Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco (Paris: Editions Pierre Belfond, 1966), p. 105.

simplement des mots vides.³¹

Les visionnaires de Desmarests ne prétendent même plus; ils sont, s'il est possible, encore plus déshumanisés que les Smith et les Martin. Aucun sentiment, aucune tendresse ne jouent chez eux tandis que les Martin, qui se sont aimés et perdus "de vue" malgré leur vie commune, se "retrouvent" avec un plaisir évident, ne serait-ce qu'un moment. Les Smith forment malgré tout un couple vide mais non désuni. Les Visionnaires, eux, sont complètement isolés et n'entendent pas sortir de cet isolement; ils s'arrêtent dans leurs propos dès que la conversation ne roule plus sur leur sujet favori et se renferment sur eux-mêmes. Dans les deux pièces, les auteurs démontrent que l'homme, victime des circonstances et victime de lui-même, isolé par son ignorance, ses préjugés et ses aspirations, est condamné à la solitude; solitude d'autant plus douloureuse qu'elle est "en commun". Les autres sont toujours là, en effet, pour rappeler l'échec des communications. L'enfer, c'est bien les autres. Ionesco s'est expliqué sur ce point dans ses entretiens avec Claude Bonnefoy:

Ce qui est dramatique, c'est la solitude des foules, la promiscuité, c'est-à-dire d'être tout le temps extérieurement avec les autres.³²

et, reprenant la phrase de Kierkegaard, il ajoute: "Le pire mutisme n'est pas de se taire mais de parler".³³

La Cantatrice chauve et Les Visionnaires représentent également

³¹ Simone Benmussa, Ionesco (Paris: Editions Seghers, 1966), p. 77.

³² Ionesco, cité par Bonnefoy, op. cit., p. 136.

³³ Ibid.

des attaques formelles contre la société. La comédie de Desmarets, destinée à un public de qualité, est une satire à peine voilée de ce même auditoire. Les traits portaient tant à l'époque que l'on crut longtemps que c'était une pièce à clefs. Segrais affirmait que Mélisse aurait été Madame de Sablé, Hespérie, Madame de Chavigny et Sestiane, Madame de Rambouillet mais depuis, les critiques - principalement Lancaster - ont vérifié et rejeté cette légende pour de bonnes raisons. Si Desmarets visait la marquise de Rambouillet, il n'aurait jamais lu la pièce chez elle, surtout quand on sait qu'il eut l'obligeance de supprimer des allusions désobligeantes aux oeuvres de Scudéry et de Corneille. Mais, et la Marquise de Sévigné l'a remarqué très finement quand elle écrivit dans une lettre du 4 août 1677 que la pièce "était la représentation de tout le monde", les personnages des Visionnaires sont des caricatures vivantes de la Noblesse du XVII^e siècle. Hespérie, à la beauté fatale, parodie délicieusement l'héroïne typique des romans à la mode, mi-femme, mi-déesse sur qui les précieuses calquaient leur comportement. Hespérie est, avant la lettre, une Princesse de Clèves comique.

Her words are an admirable example of what might happen if a girl were taken too literally by the extravagance of amorous verse, or the dialogues of the Astrée. She is familiar, too, with the devices of the novels; at table she fears a love-potion, or a serving of tears, or worse, that some suitor, dying for love of her, may have ordered his heart served to her.³⁴

Mélisse, l'amoureuse d'Alexandre, est un prototype satirique de toutes les jeunes filles qui sont éprises d'un héros imaginaire. Elle représente aussi une autre facette de la Précieuse qui vit passionnément les aventures livresques de ses personnages favoris. D'ailleurs, à en juger

³⁴Stellwagen, op. cit., p. 62.

par les nombreuses éditions de livres sur sa vie et ses exploits, Alexandre était fort à la mode. Précieux et précieuses vivaient dans un autre monde qui avait ses propres lois et ses propres tabous. L'ordinaire n'y avait point cours. Les femmes y étaient traitées avec un nombre infini d'égards et de considérations. La Guirlande de Julie, à laquelle contribua d'ailleurs Desmarets, est l'hommage collectif de toute une cour d'admirateurs à sa "déesse", Julie d'Angennes, fille de Madame de Rambouillet. Elle nourrissait une passion bien connue pour Gustave-Adolphe, le Roi de Suède, et imposa au duc de Montausier des fiançailles de quatorze ans.

Sestiane représente la Précieuse savante qui se rebelle contre la domesticité attachée à la vie conjugale et à la condition de la femme. Molière raffina les trois personnages et créa les immortelles protagonistes des Précieuses ridicules et des Femmes savantes.

Parallèlement, les personnages masculins sont des caricatures habiles de certains types de courtisans. A une époque aussi belliqueuse que la première moitié du XVIIe siècle, la bravoure militaire est fort admirée et le demeurera tout au long du siècle qui célébra la gloire du Grand Condé, du Prince de Conti, de Turenne et de beaucoup d'autres. Artabaze est la version grotesque d'un de ces personnages illustres qui devaient fréquemment captiver leur auditoire avec le récit de leurs exploits. Filidan correspond au type du courtisan passif, flatteur et obsequieux qui suit aveuglément les autres et ne peut décider par lui-même. Mouton de Panurge, il a abdiqué sa personnalité par snobisme et ne voit pas que chacun se sert et se moque de lui. Phalante, le riche imaginaire, est un opportuniste typique qui cherche à éblouir la société pour

s'attirer quelque avantage et se faire valoir. Le portrait d'Amidor est le plus finement brossé. Il représente un des nombreux poètes de cour, imbus de leur personne et de leur art, aussi mauvais soient-ils. Cultivant la pointe et l'artifice, ils ne se rendent pas compte de leur ridicule. Molière, qui a joué dans Les Visionnaires, se souviendra d'Amidor en composant les propos hilarants de Mascarille des Précieuses ridicules et ceux du prétentieux Trissotin des Femmes savantes.

Dans La Cantatrice chauve, la critique sociale est plus indirecte, elle ne vise pas certains types³⁵ mais une partie globale de la société qui ne fournit plus d'efforts affectifs et intellectuels et vit d'une façon automatique et mécanique. D'ailleurs, le théâtre de Ionesco ne reste pas toujours impersonnel et, dans L'Impromotu de l'Alma, il reprend le thème de la comédie de Molière, L'Impromotu de Versailles et se met en scène pour confondre directement les critiques. Bartholomeus I, II et III ne sont autres que Roland Barthes, Bernard Dort et Jean-Jacques Gautier. Les deux premiers prônent une supériorité intellectuelle antibourgeoise et le troisième défend au contraire le soi-disant bon goût et le théâtre de boulevard. La pièce n'est ni plus ni moins que la parodie extrême et bouffonne d'un débat littéraire et, selon la tradition chère à Ionesco, se termine dans une confusion totale.

³⁵D'après Jean-Hervé Donnard, Ionesco dramaturge (Paris: Lettres Modernes, 1966), p. 18, le capitaine des pompiers joue au XXe siècle le rôle du médecin et du petit marquis au temps de Molière et est comique, par nature, en dépit de son incontestable utilité sociale.

Dans Les Visionnaires, la critique littéraire directe a été éliminée. Desmarets eut l'obligeance de rayer certains passages du dialogue de Sestiane et d'Amidor qui auraient pu offenser Georges de Scudéry et Pierre Corneille mais le personnage d'Amidor est une critique à lui-seul de la poésie lyrique et dramatique de l'époque. "Tout le rôle du poète est une parodie dont les éléments particuliers remontent souvent à des textes de Ronsard, de Du Bellay et de Du Bartas".³⁶ Bien que les oeuvres de la Pléiade et de Du Bartas soient moins lues qu'auparavant, elles sont toujours appréciées par un public provincial et "en composant une parodie que les admirateurs de Théophile et de Tristan pouvaient goûter autant que les partisans de Malherbe, Desmarets cherche visiblement moins à instruire qu'à faire rire".³⁷ Toutefois, la discussion des trois unités et le débat sur les vertus de la tragi-comédie et celles de la comédie sont des sujets brûlants dans les salons littéraires de l'époque et Desmarets parodie malicieusement les conversations qu'il a pu entendre, bien qu'il se défende de parler par la bouche de ses personnages. Ceux-ci sont "indoctes"; l'une étant folle et l'autre manquant de jugement mais il n'en reste pas moins qu'Amidor et Sestiane raillent la tragi-comédie créée par Alexandre Hardy et toujours en vogue à l'époque. Le sujet de tragi-comédie proposé par Sestiane, ressemblerait, d'après Rigal, à un ouvrage de Desfontaines, Bellisante ou La Fidélité reconnue et d'après Lancaster à L'Amant libéral de Scudéry. Le poète et la savante font partie des "irréguliers", ceux qui se dressent

³⁶Hall, ed. des Visionnaires, op. cit., p. LVII.

³⁷Ibid., p. LVIII.

contre la règle des trois unités. Sestiane constate cependant l'excès d'in vraisemblances dans la tragi-comédie:

Si l'on void qu'un sujet se passe en plus d'un jour,
L'auteur, dit-on alors, m'a fait un mauvais tour,
Il m'a fait sans dormir passer des nuits entières:
Excusez le pauvre homme, il a trop de matières.
L'esprit est séparé; le plaisir dit Adieu
De même arrive-t-il si l'on change de lieu.
On se plaint de l'auteur: il m'a fait un outrage.
Je pensois estre à Rome, il m'enleve à Carthage
Vous avez beau chanter et tirer le rideau,
Vous ne m'y trompez pas, je n'ay point passé l'eau.³⁸

mais, indécise, elle s'en remet à Amidor sur ce qu'elle doit penser. Celui-ci se prononce contre la règle trop sévère qui oblige l'auteur à faire des coupures.

Dans leurs oeuvres comiques, Desmarests et Ionesco présentent la même attitude vis-à-vis de la littérature. Ils en condamnent une certaine forme: la tragi-comédie chez l'un, la critique littéraire chez l'autre sans toutefois prendre position³⁹ mais tous deux se prononcent clairement contre l'affectation, la pédanterie et l'artificialité.

Après la représentation d'une des pièces de Ionesco, le spectateur, surtout s'il a beaucoup ri, est saisi par un certain malaise, une angoisse en réfléchissant sur le spectacle qu'il vient de voir. Bien que les personnages soient grotesques, ils sont tragiques et ne parviennent pas à dissimuler leur angoisse, leurs remords, leurs échecs et le vide de leur vie. Le démembrement du langage correspond à la dislo-

³⁸Ibid., p. 48.

³⁹According to Peter Ronge, "A satire of Parisian Theater Criticism" Rosette C. Lamont ed. Ionesco, a Collection of Critical Essays (Englewood Cliffs; Prentice-Hall, 1973), p. 132, Ionesco was primarily concerned with condemning the views and practices of his ideological and aesthetic adversaries rather than with developing his own point of view.

cation des valeurs qu'il transporte. La Cantatrice chauve est plus que l'exposé des mesquineries et de la trivialité de la moyenne bourgeoisie, c'est une démonstration brillante, et par l'absurde, de l'enlèvement, c'est-à-dire, de l'échec ultime et de l'anéantissement qui guettent chacun. Le thème de l'enlèvement réapparaît fréquemment chez Ionesco. "L'enlèvement des personnages dans le langage, dans la banalité du langage . . . signifie leur incapacité de dominer le monde".⁴⁰ Aussi le thème de la condition malheureuse se traduit peut-être par la lourdeur, l'épaisseur et l'obscurité. Toutefois, les fantoches bavards de La Cantatrice ne représentent pas la condition humaine. Bé ranger et Jean des pièces postérieures symbolisent tous deux l'homme absurde, c'est-à-dire, l'homme lucide qui a conscience de l'absurdité de sa condition. Les personnages de La Cantatrice chauve font figure d'avertissement, de mise en garde, de menace même en face d'un danger imminent. Si la raison ne règne plus, si la science est illusoire, l'homme ne doit cependant pas capituler, et même s'il n'y a pas de solution et pas d'espoir, c'est dans cette recherche de lui-même, dans ce pèlerinage constant et sans issue que l'homme trouve sa dignité et sa raison d'être.

Les Visionnaires n'offrent pas de perspective aussi sombre mais pourtant, après l'aimable et joyeux divertissement, il reste un arrière-goût assez amer. Chaque personnage est en effet prisonnier de son obsession, vit dans un isolement total et se condamne à une existence désespérée et tragique. Desmarets ne compatit point avec ses héros et, comme le fera Ionesco, décrit l'enfer que serait une société sans communication et désir de communication. Comme les Martin et les Smith, les

⁴⁰ Bonnefoy, op. cit., p. 36.

visionnaires sont des victimes de l'échec de la raison.

Qu'il s'agisse de la conscience cérébrale de l'erreur, de la conscience morale d'une faute commise ou imputée, ou d'une forme plus ou moins prononcée de l'inconscience, le héros visionnaire ou dément incarne un aspect particulièrement saisissant de l'Absurde. Il est la victime consentante ou involontaire, ridicule ou pitoyable, de la plus inconcevable des équivoques.⁴¹

Le spectacle de la folie au XVIIe siècle est un procédé paradoxal qui exprime "un appel angoissé et cynique à une logique qui s'achoppe au préjugé, au dogmatisme, à la tradition; c'est un paradoxal rappel à l'ordre et à la raison, quand celle-ci se heurte à des fins de non-recevoir".

Les Visionnaires correspondent à un Galimatias dramatisé, raffiné et organisé où l'incohérence est générale et absolue. Comme le théâtre de Ionesco, la comédie de Desmarets présente le symptôme d'un malaise profond: "l'insatisfaction du langage créateur enracinée dans l'angoisse existentielle".⁴²

⁴¹ François, op. cit., pp. 147-148.

⁴² Ibid., p. 129.

CHAPITRE VI

LE PEDANT JOUE

Trois années séparent la représentation d'Ubu Roi d'Alfred Jarry et du Pédant joué de Cyrano de Bergerac; quoique la rédaction de la farce du libertin date de 1645, la pièce ne fut jouée qu'en 1899 au Cercle Français de Harvard, trois ans après le scandale d'Ubu Roi. Ces deux oeuvres théâtrales présentent un nombre important de points communs; ce sont dans les deux cas des oeuvres de jeunesse et elles souffrent toutes les deux d'un manque d'expérience et de métier. Mais si elles sont difficiles à représenter par leur audace et leur nouveautés, elles ont été écrites avec une même fougue, une même agressivité fort révélatrices de l'anarchie et du caractère entier et absolu de leur auteur.

La vie de Savinien de Cyrano de Bergerac offre aussi des parallèles étonnants avec celle d'Alfred Jarry. Cyrano, comme Jarry, supportait très mal l'autorité de son père et l'autorité en général. Tous deux furent pensionnaires d'un établissement scolaire - le Collège de Beauvais pour Cyrano, le Lycée de Rennes pour Jarry - où ils se firent vite remarquer par leur intelligence, leur espièglerie et leur indocilité. Là, la personnalité d'un de leurs professeurs, s'imposa à eux en tant que figure bouffonne et grotesque et leur inspira le sujet d'une farce. Tous deux se forgèrent des amitiés fidèles et devinrent l'âme

d'un petit cercle littéraire et philosophique aux idées avancées qui reconnut d'emblée leur génie. Tous deux eurent le même penchant pour l'alcool, la débauche et les armes. La réputation de Cyrano est bien établie; le "démon de bravoure", comme l'appelaient ses compagnons, était un redoutable bretteur. De son côté, Jarry ne quittait jamais son revolver et tirait à tort et à travers, au grand effroi de ses voisins et des passants.

Tous deux furent misogynes. Les lettres amoureuses que Cyrano a composées sont des exemples flagrants de Préciosité dans tout ce que ce mouvement eut d'artificiel et d'ampoulé. Les sentiments restent superficiels et laissent place à une succession de pointes alambiquées, de métaphores recherchées et de jeux de mots au goût douteux. Cyrano et Jarry se servirent de leur plume comme d'une arme, piquant, fustigeant et détruisant sur leur passage mais au besoin capables d'exprimer des émotions fort délicates bien qu'ils soient surtout à l'aise dans le paradoxe, l'invraisemblable et le fabuleux.

Ils furent des êtres déchirés, à la sensibilité exacerbée, vivant pleinement et chérissant leur indépendance d'esprit et leur liberté. Ils firent preuve d'un courage remarquable, spécialement Cyrano qui, à l'époque où l'on brûlait les hérétiques, vivait en accord avec ses idées - ce que n'osèrent ni Gassendi, ni Descartes. Tous deux furent iconoclastes et, très certainement, tirèrent quelque fierté de leur originalité. Jarry devint célèbre grâce au scandale d'Ubu Roi. Cyrano était une figure populaire à cause de ses duels et de l'excentricité de ses mœurs; sa première tragédie, La Mort d'Agrippine, in-

digna l'opinion publique et fut interdite aussitôt.

Avec l'élite de ses contemporains, Cyrano éprouva la fièvre des découvertes et des inventions nouvelles; il fut le premier vulgarisateur scientifique. Toutefois, malgré le modernisme de ses idées, ses écrits prévalent surtout par leurs théories sociales, morales et philosophiques. Les voyages dans les états de la lune et du soleil représentent un subterfuge pour détourner la censure tout en critiquant les institutions et en proposant de nouveaux systèmes. Ce procédé sera fréquemment employé au XVIIIe siècle. De son côté, Alfred Jarry fonda la 'Pataphysique, science des solutions imaginaires et système médité de désintégration totale puis de reconstruction effectuée avec une absence "rigoureuse" d'ordre et de logique. Enfin, les deux écrivains moururent tragiquement, l'un à trente-quatre ans (Jarry), l'autre à trente-six ans en laissant derrière eux une oeuvre cruellement interrompue mais riche, fourmillante d'idées, de fantaisie et de vie.

C'est au Collège de Beauvais que Cyrano de Bergerac subit l'enseignement et l'influence de Jean Grangier. Principal de l'établissement scolaire, celui-ci était célèbre pour plusieurs raisons: sa pédanterie, son style pompeux émaillé de nombreuses citations latines étaient proverbiaux; sa lubricité était également assez connue; bien qu'homme d'église - il était diacre - il avait eu plusieurs enfants de sa servante et il reçut plus tard l'autorisation de l'épouser. De plus, sa cupidité était légendaire et on l'accusa publiquement de s'enrichir aux dépens de ses pensionnaires. Enfin ces derniers craignaient sa cruauté; Grangier, en effet, abusait des châtements corporels pour faire respecter l'ordre et la discipline dans son collège. Cyrano s'inspira directement de son

ancien maître. Il retrancha une voyelle à son nom et en fit un veuf quoique rattaché au clergé puisqu'au premier acte le capitaine l'appelle "Monsieur le curé". Pierre Paquier, "le cuistre du pédant", serait, d'après certains critiques, le sous-maître de Jean Grangier. Corbinelli, le valet rusé et plein de ressources, aurait été Jean Corbinelli, fils d'un secrétaire de Marie de Médicis, "un des correspondants de Madame de Sévigné et que Madame de Grignan appelait "un mystique du diable".¹ Chateaufort aurait été un compagnon d'armes de Cyrano qui portait ce nom; on dit aussi qu'il représente M. de Casteljaloux, le capitaine de la Garde des Cadets de Gascogne où Cyrano servit pendant plus d'un an. Mais il ressemble surtout aux Matamores qui ont occupé la scène depuis le début du siècle. Du reste, la plupart des personnages sont modelés sur les types traditionnels de la commedia dell'arte: le barbon avare et amoureux a aussi les défauts du docteur pédant, le valet rusé qui aide les jeunes amoureux à se marier est à mi-chemin entre le zani italien et le gracioso espagnol. Quant à Gareau, le truculent paysan de la comédie, il a été saisi sur le vif et il est le premier paysan français à apparaître sur une scène.

L'intrigue n'a rien d'innovatif: Cyrano s'est inspiré d'une pièce de Lope de Vega, L'Enlèvement d'Hélène, publiée en 1644 mais il en a fait quelque chose d'unique et d'éminemment personnel. Eut-il l'intention de représenter sa pièce en public? La réponse à cette question demeure incertaine. Le Pédant joué semble avoir été destiné à un auditoire privé et restreint, peut-être d'anciens compagnons de collège qui

¹Tissier, op. cit., (tome II), p. 21.

pouvaient apprécier toutes les allusions à leur ancien maître et ne se choqueraient pas de l'obscénité et de la grossièreté de certains passages. Cette hypothèse est la plus vraisemblable car la pièce ne comporte pas d'épître dédicatoire et elle n'a pas été imprimée en édition séparée.

Malgré ses innombrables audaces, Le Pédant joué est une comédie régulière qui respecte tant bien que mal la règle des trois unités. L'action se passe à Paris, dans une rue, en moins de vingt-quatre heures. Le titre la résume: le pédant joué ou le trompeur trompé. En vérité, l'action est fort complexe et l'unité un peu bousculée.

Granger, le pédant, est le rival de son fils Charlot en amour et il veut expédier celui-ci à Venise pour pouvoir courtiser la belle Gênevoté. D'autre part, il souhaite marier sa fille Manon à un riche parti malgré les vœux de la jeune fille qui aime un gentilhomme peu fortuné, La Tremblaye, en l'occurrence frère de Gênevoté. Grâce à l'aide de Corbineli, le valet de Charlot, celui-ci ne part pas à Venise mais reste à Paris et s'attribue la bourse de son père. C'est la scène de la galère des Turcs que Molière reprendra à son compte dans Les Fourberies de Scapin. Plus tard, pour mieux duper Granger, Gênevoté lui tend un piège. Elle lui donne rendez-vous au cours de la soirée mais prend soin d'avertir tous les autres. Corbineli mystifie le pédant en lui faisant peur. La Tremblaye feint de le prendre pour un voleur et Manon s'offre comme victime expiatoire. Le pédant est donc rossé et dupé. Toutefois, Manon épousera son galant si celui-ci accorde la main de sa soeur au vieux barbon. Une fois de plus, Corbineli sauve la situation en convainquant toute la compagnie de jouer une comédie. Croyant à tort que c'est "pour

rire", le pédant signe un contrat de mariage unissant son fils à Gênevote. Granger a donc été trompé plusieurs fois mais comme le lui fait remarquer Gênevote à la fin de la pièce, c'est lui qui leur a appris à duper et, ainsi la justice poétique est respectée.

La structure de la pièce se résume en une série de ruses ourdies par le pédant qui déclenchent une nouvelle série de "contre-ruses" fabriquées par ceux et celles qui devaient être les victimes. Il n'y a pas de paroxysme ni de progression dramatique proprement dite. Le Pédant joué est plus une farce qu'une comédie; d'ailleurs le cadre est celui de la farce: c'est un décor multiple devant lequel évoluent les acteurs. Les scènes se succèdent sans aucune pause et parfois sans transition; elles forment - à part quelques-unes - une sorte de réquisitoire contre Granger et donnent ainsi à la comédie une unité non d'action mais de style.

Le Premier Acte présente un portrait assez complet du principal mais c'est sa pédanterie qui semble dominer les premières scènes. Granger ne peut dire une phrase sans faire quelque obscure allusion à l'Antiquité ni sans citer son auteur favori, Jean Despautère, un grammairien du Moyen-Age. De plus, les termes qu'il choisit sont tous grandiloquents et disproportionnés avec la situation à laquelle ils s'appliquent. C'est ainsi qu'il s'adresse au Capitaine:

O! Microscome de visions fantastiques! "Vade retro!" "autrement après avoir apostrophé du bras gauche, "Addetur huic dexter, cui syncopa fiet ut ulter;" et pour emplâtre de ces balafres, vous serez médicamenté d'un "Sic volo, sic jubea, sit pro ratione voluntas"; Loin d'ici, Prophane, si vous ne voulez pas que je mette en usage pour vous punir toutes les règles de l'Arithmétique.²

²Cyrano de Bergerac, Oeuvres Diverses, éditées par Frédéric Lachèvre (Paris: Librairie Garnier, 1846), Le Pédant joué, pp. 180-181.

Le premier acte a également introduit Chateaufort, bavard, bravache et aussi grandiloquent que Granger. Toutefois, le fanfaron n'a pas la finesse du visionnaire Artabaze; avec des mots assez crus il explique sa naissance - nul mortel n'était assez illustre pour le concevoir et il a dû se créer lui-même. Son galimatias fait écho à celui de Granger et, de ce fait, atténue la force comique qu'aurait pu avoir un seul personnage au parler si extravagant.

Après le pédantisme, le second trait de Granger est paradoxal et détestable. C'est la luxure. Comme le souligne Chateaufort, le pédant est un homme d'église; il a charge de jeunes écoliers et il a une mission morale à accomplir; cependant, ses propos tournent fréquemment à l'obscénité, obscénité "entâchée" de citations latines, comme la comparaison des femmes aux arbres à la scène 3 ou encore le tour de force de la première scène: dans une tirade de soixante-quatorze octosyllabes qui se terminent tous par "if", Granger refuse Chateaufort comme gendre sous prétexte que celui-ci est impuissant. Le troisième trait est aussi paradoxal que le second; c'est, en dépit de son érudition et de sa position éminente un manque de perspicacité et de jugement: Granger en effet perçoit mal la réalité. A la première scène, il prend Chateaufort pour un fantôme. Cette lacune n'est qu'amorcée au cours de cet acte mais elle sert à présenter le personnage et à accentuer son côté ridicule et comique.

L'avarice et l'égoïsme s'ajoutent à la liste de ses défauts. Pas un seul instant il ne considère le bonheur et l'opinion de ses enfants. Il veut marier sa fille contre son gré et éloigner son fils qui aime la même jeune fille que lui. Pour se débarrasser de lui, il décide

de l'envoyer à Venise et les protestations d'affection de la part de Charlot n'arrivent pas à le faire changer d'avis. La scène 5 est d'ailleurs fort comique car elle révèle la vraie personnalité de Granger et en même temps l'espièglerie de Charlot. Le pédant ordonne à son fils de partir:

Puisque donc tu n'as jamais voulu t'abreuver aux Marais, Fils de l'ongle du Cheval emplumé, et que la Lyrique harmonie du savant meurtrier de Python n'a jamais enflé ta parole, essaye si, dans la marchandise, Mercure aux pieds ailés te prêtera son Caducée. Ainsi le turbulent Eole te soit affable qu'aux pacifiques Nids des Alcyons! Enfin, Charlot, il faut partir.³

Celui-ci proteste d'abord pour, dit-il, rester auprès de son père et lui servir de bâton de vieillesse; ensuite, il refuse catégoriquement. Granger menace de faire enfermer son fils dans un asile de fous (scène 7), ce qui était une des mesures extrêmes que prenaient certains pères pour s'assurer de la "quiétude" de leurs fils rebelle. Faut-il voir ici un plaidoyer contre l'autorité absolue du père de famille, contre les punissements excessifs mentionnés plus haut? Ceci est fort possible car Cyrano eut plus d'un démêlé avec son père et il ne supportait aucune contrainte.

Au cours de cette même scène, l'hypocrisie du vieillard se montre clairement; lorsque Charlot s'obstine dans son refus de partir, Granger l'invective d'insultes ridicules:

Comment, Frelon de Collège, Rouille de mon Pain, Gangrène de ma substance, cet obsédé n'a pas encore les fers aux pieds,⁴

³Ibid., p. 187.

⁴Ibid., p. 190.

puis, dès que le fils feint de changer d'avis, le père feint à son tour des sentiments qu'il n'a point et il fait des promesses qu'il ne tiendra pas:

Ah! je le savais bien que mon fils était trop bien morigéné pour donner chez lui passage à la frénésie. Va, mon Dauphin, mon Infant, mon Prince de Galles, tu seras quelque jour la bénédiction de mes vieux ans. Excuse un esprit prevenu de faux rapports; je te promets en récompense d'allumer pour toi mon amour au centuple dès que tu seras là.⁵

Cette scène est du plus haut comique par ses multiples revirements et ses changements abrupts de ton.

Comme Granger dont il est l'alter-égo, Paquier est incapable de discernement. C'est un être stupide et hébété; sa bêtise est illustrée à la scène 4 et donne lieu à un dialogue digne du Théâtre de l'Absurde. Granger a donné l'ordre à Paquier de quérir Charlot en lui disant: "S'il veut savoir qui le demande, dis-lui que c'est moi".⁶ Quand Charlot le questionne à ce propos, Paquier répond:

P. Je vous dis que c'est moi.

C. Comment toi?

P. Je ne vous dis pas moi; mais je vois dis que c'est, Moi, car il m'a dit en partant, dis-lui que c'est, Moi.⁷

Un autre exemple de l'humour absurde suit dans cette scène quand Paquier continue:

P. Je pense qu'il a envie de vous envoyer sur la mer.

C. Hé! quoi faire Paquier?

P. Il ne me l'a point dit; mais je crois que c'est pour voir la campagne.⁸

⁵Ibid.

⁶Ibid., p. 184.

⁷Ibid., p. 185.

⁸Ibid.

Corbineli fait son apparition à la toute dernière scène. Dès la première réplique, le spectateur se doute qu'il donnera maille à partir au pédant. En effet, la ruse de Granger va se retourner contre lui-même :

Il vous commande d'acheter ici quelque bagatelle à bon marché qui soit rare à Venise, pour en faire présent à votre oncle; c'est un couteau qu'il vient d'émoudre pour s'égorger.⁹

Le premier acte est un acte d'exposition. L'intrigue est amorcée. Granger, dont Cyrano a brossé un portrait comique mais monstrueux et inquiétant, se prépare à duper son propre fils et à marier sa fille selon ses intérêts. Bien que la plupart des autres vices soient déjà présents, ils sont traités superficiellement et c'est la pédanterie qui demeure l'aspect le plus marquant de cet acte. Les autres, sauf le dernier, développeront à leur tour, l'un des défauts de Granger.

L'avarice sordide de Granger est le thème principal du deuxième acte. Mais Cyrano tient également à dérider son auditoire et il introduit à la deuxième scène un paysan au patois savoureux, Jean Gareau. D'après Frédéric Lachèvre, l'auteur a fabriqué de toutes pièces le langage du fermier. Il s'en est donné à cœur joie car le résultat est un amalgame de vieux proverbes déformés qui se succèdent sans aucune logique, de calembours plus ou moins boiteux, de coqs-à-l'âne et de grossièretés. C'est un jargon difficilement compréhensible qui devait faire les délices des collégiens de l'époque. La déformation des mots par Gareau donne lieu à des trouvailles amusantes. Ainsi, il raconte son voyage sur la "Mardi Terre Année" (Méditerranée), son passage par "les Deux Trois de Gilles le bastard" (le Détroit de Gibraltar) et son séjour

⁹Ibid., p. 192.

au pays du Beurre: "Tant quia que c'est un païs qui est mou comme du beurre et où les gens sont durs comme piare. Ha! c'est la graisse."¹⁰, la Grèce, bien entendu, d'où il rapporta des "guiamans" (diamants) et des "hémoroïdes vartes" (émeraudes vertes).

A la troisième scène, Granger réapparaît avec sa fille et questionne Gareau sur sa fortune, Celui-ci se lance dans une histoire d'héritage ahurissante, truffée de proverbes et de dictons incompréhensibles. Granger, déçu de constater que le paysan n'est riche que d'espérances, le congédie. Celui-ci se fait sans doute le porte-paroles de Cyrano pour l'occasion et émet son opinion sur les Parisiennes avant de prendre congé de ses hôtes:

J'aime bian mieux eune bonne grosse Mainagère qui vous travaille de ses dix doigts, que non pas de ces Madames de Paris qui se fesent courtiser des Courtisans. Vous verrais ces Galouriaux, tant que le jour est long, leur dire: "Mon coeur, Mamour", Parcy, Parlâ; je le veux bian, le veux-tu bian? Et pis c'est à se sabouler, à se patiner, à plaquer leurs mains au commencement sur les joues, pis sur le cou, pis sur les tripes, pis sur le brinchet, pis encore pus bas, Stanpendant, moi qui ne veux pas qu'on me fasse des Trogédies, si j'avouas treuvé queuque Ribaut licher le morviau à ma femme, comme cet affront-lâ frape bian au coeur, peut-être que dans le désespoir je m'emporterouâs à jeter son chapiau par les fenêtres ou à luy faire les cornes comme me moqué de li, pis ce seret du scandale.¹¹

Suit la fameuse scène de la galère où Corbineli fait croire au pédant que son fils a été capturé par des Turcs et qu'il sera mis à mort si une rançon n'est pas versée dans un bref délai. Cette scène, comme la précédente, souligne la rapacité de Granger:

Cent pistoles! Ha! mon fils, ne tient-il qu'à ma vie pour conserver la tienne? mais cent pistoles! . . . Corbineli, va-t-en lui

¹⁰ Ibid., p. 197.

¹¹ Ibid., pp. 207-208.

dire qu'il se laisse pendre sans dire mot; cependant qu'il ne s'en afflige point, car je les en ferai bien repentir.¹²

Ce n'est qu'en faisant appel à la vanité du pédant que Corbinelli arrive à ses fins. Non seulement Granger est d'une avarice monstrueuse mais il n'éprouve aucun sentiment pour ses enfants. Sa sécheresse de coeur est aussi révoltante que ses autres défauts.

Comme Desmarets, Cyrano s'amuse à confondre le spectateur en bousculant l'ordre et la logique des répliques et en créant ainsi un dialogue dépourvu de sens.

Granger. Que Diable aller faire dans la Galerie d'un Turc?
Paquier. Qui n'a peut-être pas été à confesse depuis dix ans!
Granger. Mais penses-tu qu'il soit bien résolu d'aller à Venise?¹³

La même veine absurde continue dans la scène 9: Paquier a pris littéralement les ordres de son maître; il doit entretenir Gênevoté, selon le jargon amoureux de la Préciosité, de Feux, de Charbons et de Traits. Il commence par les Feux.

Il y a trois Feux dans le Monde, Mademoiselle; Le premier est le Feu Central, le second, le Feu Vital; et le troisième, le Feu Élémentaire. Ce premier en a trois sous soi qui ne diffèrent que par les Accidens; le Feu de Collision, le Feu d'Attraction, et le Feu de Position. . . . Je veux seulement que vous sachiez que Monsieur Granger n'est qu'un Feu Follet depuis qu'il vous a vue; que bien-tôt, aussi bien que lui, vous arderez, si il plaît à Dieu, du Feu S. Antoine, et que . . . Mais où Diable pêcher de nouveau Feu? Ha! par ma foi j'en tiens, Mademoiselle, Feu votre Père et Feu votre mère, avoient-ils fort aimé Feu leurs parents?¹⁴

Dans un style proche de celui de Jarry, Paquier procède de la même façon avec "charbons" et "traits". Tout en éblouissant le lecteur par sa verve rabelaisienne qui donne lieu à une véritable explosion verbale,

¹² Ibid., pp. 213-214.

¹³ Ibid., p. 212.

¹⁴ Ibid., p. 220.

Cyrano se moque aussi de la scolastique dont il a subi les excès et de tous les détails inutiles que les pauvres écoliers doivent apprendre par coeur.

Avec une volonté encore plus ferme que celle de Corneille et de Desmarets, Cyrano a osé pousser l'expérience linguistique aussi loin qu'il a pu. Comme Rabelais l'avait fait au siècle précédent, Cyrano se plut à forger des mots nouveaux, voire même un nouveau langage, où la signification ne dépend plus des mots eux-mêmes mais de la façon dont ils sont disposés, contrastés et recréés. C'est ce que Robert Garapon appelle la fantaisie verbale.

La Fantaisie verbale apparaît dès que l'on détourne le langage de sa fin normale de communication, dès que l'on utilise les mots sans mettre au premier plan de ses préoccupations cette communication avec les autres hommes que les mots ont pour objet de procurer. . . . D'une manière générale, la fantaisie verbale peut donc se définir comme étant ce qui, dans un texte donné, constitue un jeu libéré de la signification et placé sous le signe de la gratuité. Pratiquement, il y a fantaisie verbale dès que le plaisir d'assembler les mots et de jouer prend le pas sur la volonté de signifier.¹⁵

La fantaisie verbale n'est pas forcément absurde; elle est un jeu, un exercice de style, exemplifiés dans Le Pédant joué par les propos de Granger, de Paquier, de Chateaufort et de Gareau. La ligne de démarcation entre l'absurde et la fantaisie verbale n'est pas nette car la fantaisie verbale peut être absurde mais alors le spectateur rit du non-sens plus que de la virtuosité avec laquelle le poète s'est servi du langage. Plus simplement, la fantaisie verbale correspond à une ivresse, une débauche du langage qui s'est libéré de toute préoccupation utilitaire alors que l'absurde n'existe que par rapport au sens.

¹⁵ Robert Garapon, La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVIIIe siècle (Paris: Armand Colin, 1957), p. 10.

Le troisième acte est un pastiche de la Préciosité et une satire de la scolastique. La farce a disparu pour laisser place à une comédie de situations et de caractères. Gênevoté a accepté de voir le pédant pour mieux se moquer de lui et elle lui conte l'histoire d'un vieil avare berné par son fils, ce qui est évidemment sa propre mésaventure. Devant la jeune fille, Granger est obligé de rire à ses propres dépens. le portrait de l'avare décrit par Gênevoté ressemble à une peinture surréaliste bien qu'il ait été certainement inspiré par la description du maître du Buscón, le licenciado Cabra, que Quevedo a rendu célèbre. Le manteau que porte le vieillard est un vêtement où "les figures grotesques que les trous, les pièces, les taches et les filets y composent bizarrement, ont beaucoup de rapport avec les figures hiéroglyphiques des Egyptiens."¹⁶ Quant à sa personne, elle n'est guère attrayante:

Figurez-vous un rejeton de ce fameux Arbre Cocos, qui, seul, fournit un pays entier des choses nécessaires à la vie. Premièrement, en ses cheveux, on trouve de l'huile, de la graisse et des cordes de Luth; sa tête peut fournir de corne les Couteliers, et son front, les Néromanciens, de grimoire à invoquer le Diable; son cerveau, d'enclume; ses yeux, de cire, de vernis et d'Écarlate; son visage, de rubis; sa gorge, de clous; sa barbe, de décrottoires; ses doigts, de parole, de ris; ses cautères, de pois; ses dartres, de farine; ses oreilles, d'ailes à moulin; son derrière, de vent à le faire tourner; sa bouche, de four-à-ban; Et sa personne, d'Âne à porter la Mounée. Pour son nez, il mérite bien une égratignure particulière. Cet authentique nez arrive partout un quart d'heure devant son Maître; Dix Savetiers, de raisonnable rondeur, vont travailler dessous à couvert de la pluie.¹⁷

Pour essayer d'éblouir Gênevoté avec son bel esprit, Granger lui récite, dans un galimatias invraisemblable, les gloires de l'Antithèse, de la Métaphore et de la Comparaison et lui prouve par un syllogisme ridicule

¹⁶ Bergerac, op. cit., p. 228.

¹⁷ Ibid., p. 229.

qu'il est le plus beau du monde.

Et pour en descendre aux preuves, j'argumente ainsi: Du Monde, la plus belle partie, c'est l'Europe. La plus belle partie de l'Europe, c'est la France, "Secundum Geographos". La plus belle Ville de France, c'est Paris. Le plus beau Quartier de Paris, c'est l'Université, "Propter Musas". Le plus beau Collège de l'Université, je soutiens, à la barbe de Sorbonne, de Navarre et de Harcourt, que c'est Beauvais; et son nom est le répondant de sa beauté, puis qu'on nomma Beauvais "quasi" beau à voir; La plus belle Chambre de Beauvais, c'est la mienne; "Atqui" le plus beau de ma Chambre, c'est moi. "Ergo", je suis le plus beau du monde.¹⁸

Ce troisième acte met en évidence la luxure de Granger. Les sentiments qu'il éprouve pour la jeune fille sont fort douteux. Ce qu'il ressent est plutôt un désir vil et grossier. D'ailleurs, comme le révèle la première scène, il méprise Gênevot en tant qu'être humain. Il veut l'impressionner par son érudition et sa supériorité intellectuelle pour arriver à ses fins mais il ne la respecte pas car il espère obtenir ses faveurs avant même de l'épouser. Ses véritables sentiments sont dévoilés explicitement quand il répète les propos qu'il tiendra suivant l'accueil que lui réservera Gênevot. S'il est mal reçu, il n'hésitera pas à insulter la jeune fille dans les termes les plus bas, voire même obscènes.

Quoi, je t'aurois aimée, chétif Egout de concupiscence, Vase de nécessité, Pot de chambre du sexe masculin? Hélas, petite gueuse, regarde-moi seulement, admire et te tais. . . O! trois et quatre fois, Mégère impitoyable, puisse le Ciel en courroux ébouler sur ton chef des Hallebardes au lieu de pluie! Puisse-tu boire autant d'encre que ton amour m'a fait verser de larmes! Puisse-tu cent fois le jour servir aux Chiens de muraille pour pisser! Enfin, puisse la Destinée tisser la trame de tes jours avec du Crin, des Chardons et des Etoupes.¹⁹

Mais Gênevot est trop rusée pour le vieux pédant; elle est d'une humeur enjouée pendant leur entretien quoiqu'elle n'en pense pas moins. Tout

¹⁸ Ibid., p. 234.

¹⁹ Ibid., pp. 225-226.

content de lui, Granger pense avoir fait la conquête de la jeune fille. Une fois de plus, la conception qu'il a de l'amour est fautive car il persiste à voir Gênevot non comme un être humain mais comme Jupiter, comme un animal fabuleux ou même comme un lion ou une abeille. A la fin du troisième acte, Granger apparaît comme un être plus grotesque que comique et semble, à l'encontre des monomanes de Molière, être dépourvu de qualités qui rachèteraient ses défauts.

Le quatrième acte commence par la scène du balcon, et, de nouveau, la comédie revient à la farce. Cette scène accuse la superstition de Granger, trait qui le rend encore plus ridicule à cause de ses prétensions intellectuelles. C'est essentiellement au cours de cette scène que Granger déclenche franchement les rires du public. Le comique est basé sur la différence entre les présomptions du personnage et la réalité.

Granger is not comic because he is a scholar and in love; he is comic because he misuses knowledge, spewing forth irrelevant facts in complicated and meaningless Latinate phrases, and erroneously thinks no woman can resist him. Such error, when unwitting, is delusion (L. deludere, to deceive). While Cyrano is not interested in the psychology of those who are victims of their imagination, it is perhaps the Freudian definition of delusion that best describes the nature of Cyrano's comic portrayal of Granger; "[Delusion] is error, the inability to distinguish what is possible from what one wants . . ." As a comic character, Granger himself unwittingly indicates that he is a "Microscope de visions fantasques". Thinking everyone else has "visions fantasques" and that he can deceive them, it is Granger who is deceived, Granger whose views are "fantasques".²⁰

Au cours de la première scène, Corbinelli, habillé comme Granger, a pour mission de retarder celui-ci à son rendez-vous. D'abord, l'espiègle valet l'empêche de monter sur l'échelle par des ruses, autant de sources

²⁰Edward W. Lanier, Cyrano de Bergerac and the Universe of the Imagination (Genève: Librairie Droz, 1967), p. 24.

d'un comique absurde, dont Paquier est la victime.

P. Mon échelle est barbue.

G. Tu es fou, tu es fou.

P. "Domine" notre échelle a rasé sa barbe, j'ai peur d'avoir donné du pied. . . . Ha! misérable que je suis, on vient d'arracher les dents à mon échelle. Miséricorde, mon échelle vient d'en'anter.²¹

Ensuite, Corbineli épouvante les deux compères en leur faisant croire qu'il est une apparition démoniaque.

Je suis le grand Diable Vauvert. C'est moi qui fais dire la Pate-nôtre du Loup; qui noue l'Aiguillette aux nouveaux mariés; Qui fais tourner le Sas; Qui pétris le Gateau triangulaire; Qui rends invisibles les Frères de la Rose-Croix; Qui dicte aux Rabbins la Cabale et le Talmud; Qui donne la main de Gloire, le Trèfle à quatre, la Pistole volante, le Gui de l'An-neuf, l'Herbe de Fourvoisement, la Graine de Fougère, le Parchemin vierge, les Gamahés, l'Emplâtre magnétique. . . . j'envoie les Démons familiers, les Esprits follets, les Martinets, les Gobelins, le Moine-bourru, le Loup-garou, la Fileuse, la Bête de la grosse Tour, la Mule ferrée, le Filourdi, le Marcou, le Cauchemar, le Roi Hugon, le Connétable, les Trépassés, les Hommes noirs, les Femmes blanches, les Arden, les Lémures, les Farfadets, les Ogres, les Larves, les Incubes, Succubes, les Lamies, les Fées, les Ombres, les Manes, les Spectres, les Fantômes. En fin, je suis le Grand Veneur de la Forêt de Fontainebleau.²²

Cette longue énumération, comique ici mais plus sérieuse dans la Lettre pour les Sorciers, donne un aperçu des superstitions encore vivantes à cette époque.

Le reste de l'acte appartient à la farce traditionnelle, celle où les coups de bâton pleuvent sur les "méchants", en l'occurrence, Granger et Paquier. Le pédant est forcé d'accorder la main de sa fille à La Tremblaye si celui-ci consent à ce qu'il épouse Gênevote. Le soir même, il demande à Corbineli d'éloigner Charlot et de l'énivrer pour qu'il ne puisse pas troubler la cérémonie du mariage. De nouveau, la cruauté de

²¹ Bergerac, op. cit., pp. 239-240.

²² ibid., pp. 242-243.

Granger est révélée au cours de la scène 4 et elle contribue à renforcer son côté monstrueux et totalement antipathique. Le comique assez grossier devient grimaçant:

Prends, ris, bois, mange, et surtout fais-le [Charlot] trinquer
jusques à l'ourlet! Qu'il en creve, ce ne sera que du vin perdu!²³

Comme le spectateur s'en doute, Corbineli et Charlot se dépêchent de mettre au point une nouvelle rouerie. Charlot feint d'être ivre et en profite pour rosser Paquier. Mais celui-ci prépare une vengeance.

Selon la structure de la pièce, le quatrième ajoute les dernières touches au portrait de Granger mais c'est principalement sa superstition et son incapacité à séparer la fiction de la réalité que Cyrano a soulignées.

Le cinquième acte est le dénouement de la comédie; c'est la défaite du pédant quoique, Granger, averti par Paquier, pense encore pouvoir déjouer les plans de son fils. L'intrigue atteint donc un paroxysme trompeur au début de l'acte mais Corbineli sauve une fois de plus la situation en imaginant une comédie où il fait jouer tous les personnages et dans laquelle Granger signe un contrat de mariage à son insu. La pièce finit joyeusement et le pédant, confit, vaincu, reste seul.

Dans une première version dont le manuscrit se trouve à la Bibliothèque Nationale, Cyrano avait allongé la réplique finale de Granger et lui prêtait ses propres idées sur la mort pour éviter les critiques directement personnelles. "L'interjection finale est remplacée par un curieux monologue où l'on retrouve l'ancien élève de Gassendi, chez qui l'on savait très bien recouvrir le libertinage de la pensée du voile

²³Ibid., p. 252.

pudibond et commode de la philosophie stoïcienne."²⁴ Cette étrange tirade, qui ne s'accorde pas du tout avec le ton et le rythme du reste de la comédie est néanmoins fort intéressante car elle constitue une véritable profession de foi qui nie l'immortalité de l'âme. Elle prend la forme d'un dialogue imaginaire entre la Mort et Granger. Celui-ci répond vaillamment et courageusement aux menaces de la Mort. Pour Granger, i.e. Cyrano, mourir signifie un anéantissement total de l'être et quoi qu'on en pense, "il n'y a qu'un chemin pour descendre aux Enfers",²⁵ c'est-à-dire, il n'y a ni paradis, ni purgatoire, ni enfer, il n'y a simplement qu'un profond sommeil sans espoir de réveil.

Le Pédant joué est une pièce savoureuse et riche mais c'est une pièce inégale et mal équilibrée dramatiquement.

It is the work of a man who appears to have known the stage from books rather than from seeing the work of his contemporaries. Hence his emphasis upon ancient fixed types, his obscenity, his formula structure, his assumption that his audience would follow his Latin quotations and his patois. The contrast between his method of introducing these departures from current speech and that of Molière is marked for the latter had learned, as Cyrano had not done, the secret of using such methods for characterization, but never at a risk of causing himself to be misunderstood.²⁶

Cyrano de Bergerac fut un des auteurs favoris d'Alfred Jarry. Il est fort peu probable que Le Pédant joué soit une des sources d'Ubu Roi mais le nombre des similarités entre les deux pièces est assez troublant. Elles sont en effet deux sortes de canular, deux farces de collégiens où la mesure, le bon goût et la décence sont ignorés, Elles font

²⁴ Georges Mongrédien, Cyrano de Bergerac (Paris: Editions Berger-Levrault, 1964), p. 136.

²⁵ Bergerac, op. cit., p. 290.

²⁶ Lancaster, op. cit., (vol II, part II), p. 497.

aussi fréquemment appel au comique de geste de la farce, celui des coups de bâton et des plaisanteries douteuses. Granger et Paquier sont rossés plusieurs fois, le Père et la Mère Ubu aussi. Les deux comédies ont été composées hâtivement. Toutes deux empruntent leur action à d'illustres auteurs. Chez Jarry, l'emprunt est si flagrant qu'il prend une dimension nouvelle. L'intrigue basée sur Macbeth, Hamlet, Le Roi Lear et d'autres drames shakespeariens redevient une sorte d'épopée primitive où le spectateur échange un clin d'oeil avec l'auteur.

It comes as no surprise, then, that Ubu enacts a schoolboy travesty of King Lear's fate, and instead of losing a kingdom usurps one. Like Macbeth, Ubu is tempted to his first crime by his wife, who fires his ambitions. The assassination parodies Brutus's plot against Julius Caesar, including the queen's dream of evil foreboding. Most obviously, Ubu derives from Falstaff, whose benignly corrupt personality could never be confined to one play or action.²⁷

Le Pédant joué et Ubu Roi présentent beaucoup de défauts et d'irrégularités dans leur composition et structure. A part Granger et les deux Ubu, le reste des personnages est un composite assez terne et traditionnel. Les soldats, les paysans et les nobles d'Ubu Roi n'ont aucun trait remarquable. Tous s'expriment de la même façon et gardent une sorte d'immobilité scénique. Dans la pièce de Cyrano, tous les personnages à part le pédant et le paysan, sont relativement sans relief psychologique. Dans les deux farces, les jeunes gens qui amènent le dénouement manquent d'intérêt. Ils sont sympathiques, certes, mais naïfs, conventionnels et fades. L'intrigue enfin offre de nombreux points communs; elle se concentre sur les vices et méfaits d'un personnage grotesque et se termine par la défaite du monstre et la victoire de la jeune génération.

²⁷Roger Shattuck, The Banquet Years (New York: Vintage Books, 1968), p. 229.

Les deux personnages principaux ont une source commune. Tous deux ont été inspirés par un professeur réel. Le Père Hébert qui enseignait la Physique au collège de Rennes semble avoir été davantage la victime de chahuteurs espiègles et impitoyables qu'un bourreau d'enfants tandis que Grangier, qui jouissait d'une réputation d'érudit et d'orateur mais qui fut poursuivi en justice pour détournement de fonds, a été cruel et injuste envers ses élèves, surtout à une époque où le châtiment corporel était pratique courante dans les écoles. Grangier devait ressembler au jésuite à qui Cyrano envoya une lettre cinglante, se terminant ainsi:

Ce n'est pas que vous ne méritiez (quand la Fortune et la Justice seront bien ensemble) que de trois ou quatre mille ânes qui établent à votre Collège, on vous déclare le principal. Oui, certes, vous le méritez, car je ne sache personne à qui le fouet appartienne justement comme à vous; vous le savez manier de si bonne grâce que vous achetez l'affection des Pères par le supplice de leurs enfants; vous pendez les coeurs à vos verges et vous vous introduisez dans leur esprit par la porte de derrière; ce n'est pas que je n'en sache tel qui voudroit pour dix pistoles vous avoir écorché; mais si vous me croyez, vous le prendrez au mot pour l'attraper, car dix pistoles sont plus que ne sauroit valoir la peau d'une bête à corne.²⁸

Quoiqu'il en soit, Hébert et Grangier étaient imbus de leur savoir et s'exprimaient dans un style pompeux, farci de citations latines. La pédanterie est le trait le plus saillant du protagoniste de Bergerac mais le Père Heb, précurseur du Père Ubu et inventé au Lycée de Rennes en 1888, ne s'exprime pas différemment:

De même que le diamant est soluble dans l'eau, et que l'azote brûle avec vivacité dans le chlore, en s'alliant avec l'hydrogène pour produire Az CL³, de même mes serre-argent n'ont pas pu trouver de rentiers, car rue de Viarmes le phosphore est composé d'eau et de

²⁸ Bergerac, op. cit., Lettres Satiriques, pp. 123-124.

charbon. L'arsenic est une combinaison d'antimoine . . . et de gendarmium. J'ai un habit en laine philosophique, et le sucre forme une dissolution remarquable dans le protoxyde d'hydrogène. Ma lampe chimique s'éteindra bientôt, car je vois les Gémeaux passer dans le plan méridien. Quand j'ai épousé la mère EB, et que j'ai tiré l'horoscope de mon destin futur, les trois constellations, les trois signes du zodiaque les plus favorables ont été Aries, Taurus, Capre, ou si vous aimez mieux le Bélier, le Taureau et le Capricorne. Mais je l'interprète en ce sens, que cette abondance de cornes me prépare la corne d'abondance et la plus grande prospérité. Non quam vacaveris, chimandum est, ce qui veut dire que l'azote est un métal; omnia alia negligenda sunt, il forme une combinaison avec l'hydrogène; - ut huic assideamus; il faut tuer Priou. - Il a été enfermé dans ma gidouille; ei nullum tempus satis magnum est, et il a été pris où? - etiam si a pueritia usque as longissimos humani aevi terminos vita producitur; il a été pris où, Priou?²⁹

L'égocentrisme d'Ubu est évidente dès le lever du rideau. Son apparence a d'ailleurs un impact que n'a pas celle de Granger. Dans son costume surréaliste, Ubu est littéralement gonflé de sa propre importance; la cible qui orne son ventre énorme - sa gidouille - est un autre signe de l'intérêt qu'il attache à sa personne. Son ombilic est manifestement le centre du monde. La vanité d'Ubu est exprimée d'une façon assez puérile; une des raisons pour laquelle il veut usurper le trône de Veneslas est qu'il pourra enfin arborer un caban, une capeline et un parapluie. Ubu est influencé par sa femme qui est plus rusée et plus calculatrice que lui. S'il reconnaît sa supériorité, il ne la déteste pas moins et l'injurie fréquemment:

Mère Ubu, tu es bien laide aujourd'hui. Est-ce parce que nous avons du monde?³⁰

Il l'aurait même tuée s'il n'avait été interrompu par l'armée de Bougre-las. Granger, de son côté, était prêt à sacrifier la vie de son fils

²⁹ Alfred Jarry, Tout Ubu, éd. par Maurice Saillet, Ubu Cocu (Paris: Le Livre de Poche, 1962), pp. 181-182.

³⁰ Ibid., Ubu Roi, p. 37.

pour éviter de payer une rançon. Plus tard, il exprima rageusement sa haine contre Charlot en demandant à Corbineli de l'énivrer.

Ubu et Granger traitent leurs invités de la même façon. Le Père Ubu mange la part de tout le monde et Granger fait desservir la table quand il apprend que Gareau n'est pas aussi riche qu'il espérait. Tous deux font preuve d'une rapacité monstrueuse. Ubu confisque non seulement tous les biens des Nobles mais il prélève un impôt supplémentaire sur les paysans, impôt qu'il va percevoir lui même avec sa "machine à phynances". Sans pitié, il massacre avec une sorte d'ivresse et de frénésie, ceux qui ont le malheur de s'opposer à ses décisions. Pourtant, il est lâche et poltron. Au début de la pièce, tremblant de peur pour sa personne à l'idée que son complot contre Venceslas ait pu être éventé, il s'empresse de dénoncer Bordure et la Mère Ubu comme étant les deux seuls responsables: "Vous savez, ce n'est pas moi, c'est la Mère Ubu et Bordure."³¹ Au cours des batailles qu'il doit livrer, la conduite d'Ubu est une succession de lâchetés et de perfidies. Quand un ours les attaque, Ubu se réfugie sur le haut d'un rocher et il récite des prières en latin pour se protéger. Ces scènes sont fort révélatrices car le comportement usuel d'Ubu prouve qu'il se soucie fort peu de la morale et encore moins de la religion. En face du danger, son hypocrisie réapparaît et elle le rend encore plus grotesque. Parallèlement, Granger accorde la main de Manon à La Tremblaye par crainte des coups. Malgré tout son savoir, il est la proie de terreurs superstitieuses; il voit des fantômes partout et invente toutes sortes de strata-

³¹Ibid., p. 46.

gèmes pour garder son or.

Enfin, leur âme vulgaire et basse se reflète dans leur façon de parler. Le langage d'Ubu est légendaire; celui de Granger pourrait l'être. A part Gareau dont le patois atténue quelque peu les gauloïseries, le pédant est le seul à proférer des obscénités. Celles-ci contrastent de la manière la plus percutante avec ses propos ampoulés en latin.

Granger symbolise tout ce qu'exécrait Cyrano de Bergerac, à la fois l'enseignement formaliste de la scolastique aristotélicienne, l'étroitesse d'esprit, l'ignorance et la bêtise de ses enseignants ainsi que leur avidité, leur hypocrisie, leur superstition, leur manque de discernement et de bon sens et leur incapacité à percevoir la réalité. Granger incarne aussi l'homme paralysé par la peur et prouve ainsi que les hommes les plus instruits et apparemment les plus qualifiés ne sont pas à l'abri des superstitions si leurs facultés intellectuelles ne sont pas développées. Cette peur est contagieuse et avilissante.

. . . Fear is the great perverter of man's nature, and especially fear of the supernatural which for Cyrano was completely unreal. A free man, he believed, is naturally a noble, rational being. It is fear that enslaves him and degrades him, fear that makes him an irrational beast.³²

C'est l'ignorance et l'étroitesse d'esprit qui sont à la base de toute peur et superstition. Une solide éducation qui contribuerait à ouvrir et à élargir l'esprit serait le remède idéal. Le Pédant joué constitue un plaidoyer envers une instruction mieux adaptée à la vie moderne, instruction qui, au lieu de condamner les inventions et les découvertes,

³²Howard G. Harvey, "Cyrano and the Question of Human Liberties", Symposium, IV (May-November 1950, pp. 120-130), p. 123.

en tirerait parti en enseignerait aux étudiants à penser et à vivre en utilisant au maximum leurs facultés intellectuelles au lieu de se farcir l'esprit de citations grecques et latines, de syllogismes ridicules et de maximes vides de sens.

Avec Le Pédant joué, Cyrano ridiculise non seulement l'enseignement, incarné par Grandier - qui n'apporte rien à l'homme, ne l'élève en aucun cas et fait de lui un animal savant mais il ridiculise aussi l'autorité paternelle qui réduit les enfants à un esclavage arbitraire.

Looking over his own life, and the lives of his comrades of college and bivouac (for Cyrano has only a young man's experience of the world), he sees several socially constituted barriers to understanding, prime sources of ignorance and fear: the father, head of the family, who demands unquestioning obedience (this sort of father is ridiculed in Le Pédant joué, and he is whipped in effigy in the Moon); the school principal, a brutal pedant, superstitious and cowardly, grasping and corruptible, seducer of maid servants . . . ; above all, those constituted authorities, clerics and others, who controlled the theatre and the bookstall, the laboratory and the gibbet, by virtue of powers supernaturally invoked.³³

Enfin, avec la dernière tirade, Cyrano tente de libérer l'homme du spectre de la Mort. Il sera plus explicite dans La Mort d'Agrippine où il expose ses doctrines lucrétiennees clairement en créant le personnage de Séjanus; athée mais d'un stoïcisme inébranlable, celui-ci est une figure héroïque pleine de noblesse. Enfin, Le Pédant joué est un appel à la libération; c'est un cri de ralliement pour la liberté de l'homme et sa délivrance de la peur, de la superstition, de l'autorité et de la mort; c'est un acte de crédo en la nature humaine.

Cyrano, in his life and his works, is of the essence of freedom as many future men will dream of it. By removing man's fears, and by using all the resources of nature opened by modern science, he

³³ibid., p. 124.

would re-create the Golden Age, an age of universal freedom founded on the best moral instincts of man.³⁴

Si Granger symbolise toutes les formes de la tyrannie, Ubu présente à son tour un symbole encore plus universel du despotisme. Ubu est un personnage plus abstrait que Granger; il possède une certaine force mythique que n'a pas le pédant de Cyrano et la pièce, où les personnages et les gestes sont grandis, où le fantastique remplace le merveilleux, se rapproche d'une épopée scénique. On a voulu voir dans Ubu le procès de la bourgeoisie, de ses appétits grossiers, de son âpreté et de son hypocrisie mais Ubu est au delà de la caricature et de la satire. Il est l'essence même du grotesque. Comme Jarry l'a indiqué dans son discours avant la représentation: . . . "Vous serez libres de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez, ou un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fut au monde".³⁵ Jarry a voulu s'éloigner de la comédie traditionnelle et donner une nouvelle dimension à son drame, créant un "théâtre de cruauté" tel que l'imaginera Antonin Artaud quelques années plus tard.

J'ai voulu que, le rideau levé, la scène fût devant le public comme ce miroir des contes de Mme Leprince de Beaumont, où le vicieux se voit avec des cornes de taureau et un corps de dragon, selon l'exagération de ses vices; et il n'est pas étonnant que le public ait été stupéfait à la vue de son double ignoble, qui ne lui avait pas encore été entièrement présenté; fait, comme l'a dit excellemment M. Catulle Mendès, "de l'éternelle goinfrerie, de la bassesse de l'instinct érigé en tyrannie; des pudeurs, des vertus, du patriotisme et de l'idéal des gens qui ont bien dîné".³⁶

Le Père Ubu est plus "qu'un bourgeois cupide et cruel improvisé meneur

³⁴Ibid., pp. 127-128.

³⁵Jarry, op. cit., p. 19.

de peuples"³⁷, il est le monstre terrifiant et pitoyable qui cohabite dans chaque être humain.

. . . This Rabelaisian character, with his Falstaffian greed and cowardice, is more than mere social satire. He is a terrifying image of the animal nature of man, his cruelty and ruthlessness.³⁸

Comme le soulignent Martin Esslin et Roger Shattuck, Ubu Roi anticipe curieusement les périodes les plus sombres du XXe siècle, celles où l'univers concentrationnaire règnera dans son horreur et où les atrocités suggérées par une marionnette grotesque deviendront réalité quotidienne.

Le concept de liberté qui domine les écrits de Cyrano de Bergerac fut aussi le thème prépondérant de la vie et de l'oeuvre de Jarry. Il fut un libérateur et un innovateur en littérature. Comme le dit Jacques Guicharnaud, "Ubu Roi est la première explosion de liberté totale sur la scène."³⁹ En débarrassant la comédie de ses prétensions et de son format habituel, en éliminant les décors, en forçant les acteurs à porter un masque et à abdiquer leur personnalité au profit du texte seul, en refusant une psychologie facile et en lui substituant une poésie brutale et agressive, il parvint à incarner son univers personnel et il redonna au théâtre à la fois une puissance mythique et une liberté d'expression perdues depuis longtemps.

Mais cette liberté, pour gratuite qu'elle soit, n'est pas seulement

³⁷Jacques-Henry Levesque, Alfred Jarry (Paris: Pierre Seghers, 1951), p. 51.

³⁸Esslin, op. cit., p. 255.

³⁹Jacques Guicharnaud, Anthology of XXth Century French Theater (Paris-New York: Paris Book Center Inc., 1967), p. 29.

une manifestation, d'impatience esthétique: elle conduit à des révélations. C'est-à-dire qu'en brisant toutes les formes admises et en projetant leur fantasmagorie intérieure, les auteurs d'avant-garde imposent à l'imagination du spectateur la représentation de réalités par ailleurs inexprimables.⁴⁰

Jarry libéra aussi le spectateur du rôle passif où celui-ci était tenu depuis des siècles. En le maintenant dans un état de surprise et d'extrême réceptivité par une série de "douches écossaises" où toutes les cohérences et vraisemblances scéniques sont bannies, où les calembours les plus faciles alternent avec des passages subtils et profonds, Jarry obligea son public à fournir un effort d'intellect et d'imagination.

Enfin, Jarry libéra l'homme en lui présentant une image concrète de l'absurdité de sa condition et en faisant basculer les valeurs établies. L'homme, comme le principe de la 'Pataphysique qui démolit pour mieux reconstruire, doit abattre tabous et institutions et se choisir en affirmant ses propres valeurs. Ainsi, Jarry s'est choisi et il s'est offert en victime à l'absurdité du monde. Il a bafoué "la cruauté et la stupidité de l'univers en faisant de sa vie propre un poème d'incohérence et d'absurdité".⁴¹

He rejected no part of himself or of his environment as methodically transformed it all into an artificial world, the inverted dignity of Père Ubu.

Such a transformation presupposes one absolute principle; the totality of human freedom. I can choose the color of my coat; I can choose not to wear a coat, I can choose (yet few men venture so far) not to be I. But; for such absolute freedom there is retribution. Like the sorcerer's apprentice, Jarry was overwhelmed by his own power. Ubu acknowledges no affections, no damnation; for him nothing is sacred, not even, as in Faust, the clutch of his own mind. A distorted image of Faust, Ubu-Jarry is engaged in the only act

⁴⁰ Ibid., p. 29.

⁴¹ Levesque, op. cit., p. 64.

logically left for him to perform; self-destruction. Elevation by alcohol became his form of protracted suicide; yet while he was dying he was at liberty. No worldly restraint could touch him.⁴²

Pour Jarry et Cyrano la scène fut d'abord le lieu idéal pour exprimer leurs idées et secouer l'apathie et le confort moral du public tout en partageant avec lui un jeu verbal et intellectuel d'une richesse et d'une variété extrêmes. Les deux écrivains se sont plus à déformer et reformer des mots, à mélanger et démystifier les genres pour en créer de nouveaux. Pour eux, le théâtre fut aussi la forme la plus directe et la plus agressive de conviction. Les deux auteurs essayèrent de prouver leur argument littéralement par l'absurde en présentant un monstre incarnant des forces paralysantes et maléfiques, soit des institutions apparemment inébranlables, soit la nature même de l'homme. Ils utilisèrent le cadre de la farce et son côté primitif et grossier pour transmettre un message spirituel et une leçon de morale. Pour les deux dramaturges, l'absurdité est engendrée par les structures sociales et les faiblesses des hommes. Mais l'auteur d'Ubu Roi est beaucoup plus pessimiste que Cyrano et il est convaincu de l'inutilité et de la futilité de l'existence. Toutefois, les deux écrivains offrirent à l'homme une arme commune avec laquelle celui-ci pourra combattre l'absurde; c'est bien entendu l'humour dont ils exploitèrent les limites à la scène. Leur humour qui procède de l'irrespect le plus conscient des conventions et des institutions est une attitude mentale et philosophique, attitude qui, chez Cyrano, prend forme avec Le Pédant joué mais se

⁴²Shattuck, op. cit., pp. 216-217.

développera pleinement dans ses oeuvres ultérieures.

L'humour, c'est la pensée qui rit et le mépris des contingences qu'il provoque est la preuve qu'il les domine; l'humour permet d'accéder à une zone de clairvoyance par delà tout jugement professionnel; il devient son propre critique, il crée sa propre loi.⁴³

L'humour leur permit d'aller au coeur des choses, d'atteindre la réalité et de dénoncer l'absurdité tout en la dominant. Ionesco l'a défini parfaitement; "L'humour, c'est prendre conscience de l'absurdité tout en continuant à vivre dans l'absurdité".⁴⁴

Cyrano de Bergerac et Alfred Jarry furent deux êtres révoltés qui vécurent intensément et courageusement leur poésie et leurs convictions. Intrépides au propre et au figuré, ils traversèrent la littérature en y laissant un sillage de feu.

⁴³ René Massat, "Sur l'humour", Cahiers Renaud-Barrault (LXXII, 2^{ème} trimestre 1970, pp. 30-31), p. 31.

⁴⁴ Ionesco, cité par Bonnefoy, op. cit., p. 152.

CHAPITRE VII

CONCLUSION

L'illusion comique, Les Visionnaires et Le Pédant joué ne sont pas des ouvrages isolés; ce sont trois manifestations de la comédie baroque, choisies pour la variété de leur sujet et la personnalité si différente de leur auteur: un dramaturge "trop" célèbre, un poète religieux et un philosophe méconnu. La plupart des pièces baroques contiennent beaucoup d'éléments en commun avec le Théâtre de l'Absurde mais ces trois comédies les illustrent peut-être d'une façon plus éloquente. Comme l'ont souligné Les Folies de Cardénio, Le Fou raisonnable, La Folie du Sage, Les Fous divertissants, Les Sosies, L'Hypocondriaque et tant d'autres oeuvres dramatiques de la même époque, l'impossibilité à percevoir la réalité, l'inquiétude, la folie, la douleur et la difficulté d'exister sont les grands thèmes du Baroque, exprimés le plus souvent aux dépens de l'intrigue, de la psychologie, de la clarté, de la logique et de la raison.

L'illusion comique, la pièce la plus complexe, montre l'impossibilité à appréhender la réalité et en même temps illustre la théâtralité de la vie. La comédie débouche sur une perspective absurde identique à celle de Pirandello; c'est un des exemples les plus frappants de la prise de conscience du bouleversement d'une époque et de la recherche quasi désespérée d'un équilibre et d'une solution; c'est aussi une des

premières oeuvres dramatiques à mettre en scène un protagoniste dont les hésitations, les maladresses, les revirements, les aspirations et les états d'âme évoquent les héros de la littérature absurde du XXe siècle. Corneille trouva la solution qu'il cherchait dans son art. L'absurde n'a été chez lui qu'une tentation et les personnages de ses pièces ultérieures avec l'exception de Suréna, demeurent un témoignage de son échec à l'Absurde.

Rodrigue, Chimène, Horace, Camille, Auguste, Emilie, Cinna, Nicomède et tant d'autres héros de leur trempe, s'ils ont connu de réels conflits et s'ils se sont heurtés aux murs de la contradiction (et ils ne sont pas négligeables), n'ont pas abouti à ceux de l'irréversible et de l'insoutenable. Leur sens de la gloire personnelle et collective leur a fourni les moyens (illusoire dans l'optique de certaines philosophies, mais réels dans l'univers dramatique de l'auteur) de franchir l'obstacle, de redresser la tête et de continuer la lutte; dans les limites de leurs possibilités, ils ont donc déterminé leur destin. Ils n'ont pas nié l'existence de l'Absurde, mais ils n'en ont pas tenu compte.¹

Avec Les Visionnaires, Jean Desmarets de Saint-Sorlin s'est aventuré un peu plus loin dans l'Absurde; non seulement sa pièce décrit, sans l'expliquer et sans la résoudre, l'absurdité de la condition humaine en brossant un portrait ironique et impitoyable de l'homme en société mais le style et la forme de la comédie tendent à soutenir la même thèse. La structure concentrique, l'absence de dénouement, le dérèglement du langage et la qualité particulière du comique dénoncent la présence de l'Absurde et font de Desmarets un précurseur d'Eugène Ionesco. La religion semble avoir apporté au dramaturge la réponse aux questions qu'il se posait dans sa jeunesse mais pourtant le gouffre de l'Absurde menace ses écrits religieux, tous empreints d'une piété et d'un zèle flamboyants. Cet auteur mérite une place plus importante dans la litté-

¹François, op. cit., p. 162.

rature baroque. Son roman, Ariane, qui fut un "best-seller" au début du XVIIe siècle, son théâtre et sa poésie demeurent encore injustement ignorés quoique les études de Messieurs Stellwagen et Hall aient contribué à la redécouverte de cet auteur si original.

Le Pédant joué fut une des comédies les plus audacieuses de l'époque. Cet ouvrage qui s'apparente à Ubu Roi est une revendication de la liberté sous toutes les formes. Cyrano mit en scène un monstre, concrétisant l'absurdité, qui personnifie tous les dogmatismes et institutions qui portent atteinte à la liberté de pensée et d'expression. Ce fut aussi Cyrano qui, un des premiers, démystifia le style dramatique en l'utilisant au maximum pour évoquer ou renforcer l'impression qu'il voulait créer. Le Pédant joué constitue une introduction à l'œuvre de Cyrano. Bien que ce soit une farce, c'est une farce métaphysique où la philosophie est l'élément le plus important. Tous les grands thèmes qui domineront ses récits y sont amorcés. En 1645, Cyrano n'a pas encore trouvé sa voie: la forme dramatique trop rigide le restreint et le gêne; ce n'est pas le véhicule idéal pour exprimer ses idées et ce sera bien sûr les narrations de voyages fabuleux que l'auteur choisira pour énoncer ses théories et donner libre cours à son imagination. La place de Cyrano ne figure pas dans les manuels consacrés au XVIIIe siècle; c'est un auteur baroque et l'un des plus représentatifs de cette époque. Son œuvre reste encore à approfondir et quelquefois à découvrir.

Le Baroque, dont l'étude vient seulement de commencer en ce qui concerne la littérature française, porte l'absurde en lui; l'absurde est partie intégrale du mouvement. Le Baroque n'est pas uniquement une

question de style, c'est une question d'état d'esprit; c'est une manifestation évidente dans tous les arts y compris la littérature, du déséquilibre latent et de l'anxiété de l'homme, étranger et isolé dans un univers qu'il cherche en vain à comprendre. Même quand le Baroque choisit d'être comique, il ne peut dissimuler longtemps le désespoir et le tragique de la condition humaine. L'art plastique rend plus facilement compte de cette évidence, que ce soit dans les gravures de Jacques Callot, les peintures de Brueghel ou d'Arcimboldo. L'Absurde est présent et c'est lui qui donne à l'oeuvre une force poignante et une valeur universelle.

M. Carlo François a montré l'existence de l'Absurde dans l'ensemble de la littérature française du XVII^e siècle. Dans cette nouvelle optique, l'analyse spécifique des textes reste à faire. Surtout, l'étude de l'ère baroque mérite d'être approfondie. C'est elle qui a engendré le classicisme, c'est elle qui explique l'esprit de ce mouvement si épuré et si parachevé, c'est elle enfin qui transparaît éventuellement dans les pages des oeuvres les plus illustres qui sont aussi quelquefois les plus reconnues. Comme le dit Edouard Morot-Sir dans la Préface du livre de C. François:

. . . Le mot "absurde" ne nous appartient pas. Il apparaît dès que l'homme commence à s'interroger sur lui-même, c'est-à-dire sur la raison et la folie des mots. Le XVII^e siècle l'a compris, peut-être mieux que d'autres époques de l'histoire humaine, quand il a rêvé cette identité entre le naturel et la vérité, comme si un langage ultime pouvait rassembler toutes les expériences, - religieuse, morale, matérielle - et ainsi réconcilier l'homme avec lui-même, les autres et Dieu.²

² Edouard Morot-Sir, Préface à La Notion de l'Absurde, op. cit., p. 12.

La comédie baroque est issue du même état d'esprit que le théâtre de l'Absurde; elle reflète le même besoin d'émancipation et la même volonté de puissance qui les ont poussés à briser les entraves, à forcer les résistances et à se développer librement en dehors de toutes règles.

BIBLIOGRAPHIE

I. LE THEATRE DE L'ABSURDE

- Artaud, Antonin. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1964.
- Benmussa, Simone. Ionesco. Paris: Editions Seghers, 1966.
- Bergson, Henri-Louis. Laughter; an Essay on the Meaning of the Comic. traduit par C. Brereton et F. Rothwell. New York: Macmillan, 1911.
- Bishop, Thomas. Pirandello and the French Theater. New York: New York University Press, 1960.
- Bonnefoy, Claude. Entretiens avec Eugène Ionesco. Paris: Editions Pierre Belfond, 1966.
- Brisville, Jean-Claude. Camus. Paris: Gallimard, 1959.
- Brustein, Robert. The Theater of Revolt. Boston-Toronto: Little, Brown & Co., 1964.
- Camus, Albert. Essais. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- Chaix-Ruy, J. Luigi Pirandello. Paris: Editions Universitaires, 1957.
- Coe, Richard N. Eugène Ionesco. A Study of his Work. New York: Grove Press Inc., 1961.
- Donnard, Jean-Hervé. Ionesco dramaturge. Paris: Lettres Modernes, 1966.
- Doubrovsky, Serge. "Ionesco and the Comedy of Absurdity". Yale French Studies", XXIII (1959), 3-10.
- Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1961.
- Fletcher, John. Forces in Modern French Drama. Studies in Variations on the Permitted Lie. New York: Frederic Ungar, 1972.
- Fouquié, Paul. L'Existentialisme. Paris: Presses Universitaires de France, 1946.
- Fowle, Wallace. Dyonisus in Paris: A Guide to Contemporary French Theater. New York: Meridian, 1960.

- Grossvogel, David. The Selfconscious Stage in Modern French Drama. New York: Columbia University Press, 1958.
- Guicharnaud, Jacques. Anthology of XXth Century French Theater. Paris-New York: Paris Book Center Inc., 1967.
- _____. Modern French Theater from Giraudoux to Genet. New Haven and London: Yale University Press, 1967.
- Ionesco, Eugène. Théâtre. I, II, III, IV. Paris: Gallimard, 1954-66.
- _____. Notes et Contrenotes. Paris: Gallimard, 1962.
- Jacobson, Josephine; et Mueller, William R. Ionesco and Genet. Playwrights of Silence. New York: Hill and Wang, 1968.
- Jarry, Alfred. Tout Ubu. ed. par Maurice Saillet. Paris: Le Livre de Poche, 1962.
- Lagarde, André et Michard, Laurent. XXe Siècle. Paris: Bordas, 1962.
- Lalou, René. Le Théâtre en France depuis 1900. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.
- Lamont, Rosette C. Ionesco, A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973.
- Levesque, Jacques-Henry. Alfred Jarry. Paris: Pierre Seghers, 1951.
- Lewis, Allan. Ionesco. New York: Twayne Publishers, 1973.
- Paolucci, Anne. Pirandello's Theater. The Recovery of the Modern Stage for Dramatic Art. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1974.
- Pirandello, Luigi. Théâtre. vol. I. traduit par Benjamin Crémieux. Paris: Gallimard, 1950.
- _____. Sei Personaggi in cerca d'autore. Firenze: R. Bemporad e Figlio, 1921.
- _____. Naked Masks. ed. par Eric Bentley. Traduit par Eric Bentley et Gerardo Guerrieri. New York: E. P. Dutton & Co. Inc., 1957.
- Perche, Louis. Jarry. Paris: Editions Universitaires, 1965.
- Pignarre, Robert. Histoire du Théâtre. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

- Pronko, Léonard C. Théâtre d'avant-garde. Paris: Denoël, 1963.
- Sénart, Philippe. Ionesco. Paris: Editions Universitaires, 1964.
- Serreau, Geneviève. Histoire du Nouveau Théâtre. Paris: Gallimard, 1966.
- Shattuck, Roger. The Banquet Years. New York: Vintage Books, 1968.
- Sherrell, Richard E. The Human Image: Avant Garde and Christian. Richmond: John Knox Press, 1969.
- Vittorini, Domenico. The Drama of Luigi Pirandello. New York: Dover Publications Inc., 1957.
- Wellwarth, George. The Theatre of Protest and Paradox. Developments in the Avant-Garde Drama. New York: University Press, 1964.

II. LA COMEDIE BAROQUE

Livres

- Abraham, Claude. Pierre Corneille. New York: Twayne Publishers, 1972.
- Adam, Antoine. Les Libertins au XVIIe siècle. Paris: Buchet-Chastel, 1964.
- _____. L'Age Classique. Paris: B. Arthaud, 1968.
- _____. Grandeur and Illusion. French Literature and Society 1600-1715. Traduit par Herbert Tint. New York: Basic Books Inc., 1972.
- _____; Lerminier, Georges; et Morot-Sir, Edouard. Littérature Française, Vol. I. Paris: Larousse, 1967.
- Alcover, Madeleine. La Pensée philosophique de Cyrano de Bergerac. Paris-Genève: Librairie Droz, 1970.
- Attinger, Gustave. L'Esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français. Paris: Librairie théâtrale, 1950.
- Auerbach, Erich. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature. Traduit par W. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- Babelon, Jean. Histoire de l'Art. Vol. III. Renaissance, Baroque, Romantisme. Dijon: Encyclopedie de la Pléiade, 1965.

- Baur-Heinhold, Margarete. The Baroque Theatre. New York-Toronto: McGraw-Hill, 1967.
- Bazin, Germain. Baroque and Rococo Art. New York: Frederic A. Praeger, 1964.
- Bédier, Joseph; Hazard, Paul; et Martino, Pierre. La Littérature Française. Vol. I. Paris: Larousse, 1948-49.
- Bergerac, Savinien, Cyrano de. Oeuvres diverses. ed. par Frédéric Lachèvre. Paris: Librairie Garnier, 1846.
- _____. Voyage dans la lune. ed. par Maurice Laugaa. Paris: Garnier-Flammariion, 1970.
- Brasillach, Robert. Pierre Corneille. Paris: A. Fayard, 1938.
- Bray, René. Anthologie de la Préciosité et des Précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux. Paris: Egloff, 1948.
- Buffum, Imbrie. Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou. New Haven: Yale University Press, 1957.
- Cioranescu, Alexandre. Bibliographie de la littérature française du XVIIe siècle. 3 vols. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965-66.
- Corneille, Pierre. Théâtre. Introduction par René Bray. Ed. par Edouard Meynial. Paris: Hachette, 1960.
- _____. Théâtre complet. Ed. par M. Rat. 3 vols. Paris: Garnier, 1960.
- _____. L'Illusion comique. Ed. par R. Garapon. Paris: M. Didier, 1965.
- _____. L'Illusion comique. Ed. par Marc Fumaroli. Paris: Larousse, 1970.
- _____. Writings on the Theatre. Ed. par H. T. Barnwell. Oxford: B. Blackwell, 1965.
- Couton, Georges. Corneille et la Fronde. Clermont-Ferrand: G. de Bus-sac, 1951.
- _____. Corneille. Paris: Hachette, 1958.
- Cruickshank, John. French Literature and its Background. Vol II. The Seventeenth Century. London-Oxford-New York: Oxford University Press, 1969.

- Desmarets de Saint-Sorlin, Jean. Les Visionnaires. Ed. par H. G. Hall. Paris: Didier, 1963.
- Dort, Bernard. Pierre Corneille. Paris: L'Arche, 1957.
- Doubrovsky, Serge. Corneille et la dialectique du héros. Paris: Gallimard, 1963.
- Edelman, Nathan; Cabeen, D.C.; et Brody, Jules. The Seventeenth Century, Vol. III. A Critical Bibliography of French Literature. Syracuse: Syracuse University Press, 1961.
- Emery, Leon. Corneille le superbe et le sage. Lyon: Les Cahiers Libres, 1961.
- Fournel, Victor. La Littérature indépendante et les écrivains oubliés. Essais de critique et d'érudition sur le XVIIe siècle. Genève: Slatkine Reprints, 1968.
- Fournier, Edouard. Le Théâtre français au XVIe et au XVIIe siècles. 2 vol. Paris: Garnier, n. d.
- François, Carlo. La Notion de l'Absurde dans la littérature française du XVIIe siècle. Paris: Editions Klincksieck, 1973.
- Garapon, Robert. La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen-Age à la fin du XVIIIe siècle. Paris: Armand Colin, 1957.
- Glasser, Richard. Time in French Life and Thought. Totowa: Manchester University Press, 1972.
- Hall, Hugh Gaston. Jean Desmarets de Saint-Sorlin. His Background and Reception in the Seventeenth Century. Unpublished Ph. D. Dissertation, Yale University, 1958.
- Harth, Erica. Cyrano de Bergerac and the Polemics of Modernity. New York and London: Columbia University Press, 1970.
- Herland, Louis. Corneille par lui-même. Paris: Editions du Seuil, 1961.
- Lancaster, Henry Carrington. A History of French Dramatic Literature of the Seventeenth Century. 9 vols. (Reimpression de l'édition de 1929-42) New York: Gordian Press, 1966.
- Lanius, Edward W. Cyrano de Bergerac and the Universe of the Imagination. Genève: Librairie Droz, 1967.
- Larkin, David. Fantastic Art. New York: Ballantine Books, 1973.

- Lemonnier, Léon. Corneille. Paris: Jules Tallandier, 1945.
- Lintilhac, Eugène. Histoire générale du théâtre en France. Vols. II et III. Paris: Flammarion, 1904-11.
- Lorris, Pierre-Georges. La Fronde. Paris: A. Michel, 1961.
- Lough, John. An Introduction to Seventeenth Century France. New York: David McKay, 1969.
- Magne, Emile. La Vie quotidienne au temps de Louis XIII, d'après des documents inédits. Paris: Hachette, 1942.
- Maland, David. Culture and Society in Seventeenth-Century France. New York: Charles Scribner's Sons, 1970.
- Maurens, Jacques. La Tragédie sans tragique: le Néo-stoïcisme dans l'oeuvre de Pierre Corneille. Paris: A. Colin, 1966.
- Mongrédien, Georges. La Vie littéraire au XVIIe siècle. Paris: J. Tallandier, 1947.
- _____. Cyrano de Bergerac. Paris: Editions Berger-Levrault, 1964.
- Montaigne, Michel de. Les Essais. 3 vols. Ed. par Pierre Michel. Paris: Le Livre de Poche, 1965.
- Mousnier, Roland. Les XVIe et XVIIe siècles; les progrès de la civilisation européenne et le déclin de l'Orient. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
- Nadal, Octave. Le Sentiment de l'amour chez Pierre Corneille. Paris: Gallimard, 1948.
- Nelson, Robert James. Corneille, his Heroes and their Worlds. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1963.
- _____. Corneille and Racine, Parallels and Contrasts. Englewood: Prentice-Hall Inc., 1966.
- _____. Play within a Play. New Haven: Yale University Press, 1958.
- Pintard, René. Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle. 2 vols. Paris: Boivin, 1943.
- Raymond, Marcel. Baroque et Renaissance poétique. Paris: José Corti, 1955.

- Reiss, T. J. Toward Dramatic Illusion. Theatrical Technique and Meaning from Hardy to Horace. New Haven & London: Yale University Press, 1971.
- Reynold, Gonzague de. Le XVIIe siècle. Le Classique et le Baroque. Mont-réal: Editions de l'Arche, 1944.
- Roger, Jacques. XVIIe siècle français: Le Grand Siècle. Paris: Seghers, 1962.
- Rousset, Jean. La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon. Paris: José Corti, 1953.
- _____. Forme et signification; essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. Paris: José Corti, 1962.
- _____. L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et le théâtre au XVIIe siècle. Paris: José Corti, 1968.
- Segall, J. B. Corneille and the Spanish Drama. New York: Columbia University Press, 1902.
- Simond, Charles. Cyrano de Bergerac. Paris: Louis Michaud. n.d.
- Stellwagen, John Hibbard. The Drama of Jean Desmarets, Sieur de Saint-Sorlin. Unpublished Ph. D. Dissertation, University of Chicago, 1941.
- Tapié, Victor. Baroque et Classicisme. Paris: Plon, 1957.
- _____. La France de Louis XIII et de Richelieu. Paris: Flammarion, 1967.
- Tissier, André. La Comédie au XVIIe siècle avant Molière. 2 vols. Paris: Larousse, 1967.
- Treasure, Geoffrey Russell Richards. Seventeenth Century France. London: Rivingtons, 1966.
- Tortel, Jean. Le Préclassicisme français. Paris: Les Cahiers du Sud, 1952.
- Voltz, Pierre. La Comédie. Paris: A. Colin, 1964.
- Wedewood, Cicely Veronica. Richelieu and the French Monarchy. London: Hodder & Stoughton, 1954.
- Wiley, William L. The Formal French. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

Willey, Basil. The Seventeenth Century Background. London: Chatto & Windus, 1946.

Yarrow, P. J. Corneille. New York: St. Martin's Press, 1963.

_____. A Literary History of France. Vol. II. The Seventeenth Century. New York: Barnes & Noble, 1967.

Articles

Abraham, Claude K. "Hommes et masques cornéliens". French Review, XLIV (1971), 523-534.

Cherpack, Clifton. "The Captive Audience in L'illusion comique". Modern Languages Notes, LXXXI (1966), 342-344.

Fumaroli, Marc. "Rhétorique et dramatique dans L'illusion comique". XVIIe Siècle, LXXX-LXXXI (1968), 108-132.

Harvey, Howard G. "Cyrano and the Question of Human Liberties". Symposium, IV (1950), 120-130.

Judrin, Roger. "Corneille ou les hommes sans contradictions". Nouvelle Revue Française. XIII (1965), 1053-1057.

Koch, Philip. "The Hero in Corneille's Early Comedies". PMLA. LXXVIII (1963), 176-200.

Lancaster, Henry Carrington. "Le Château de Richelieu and Desmaretz's Visionnaires". Modern Languages Notes. LX (1945), 167-172.

Lanson, Gustave. "Études sur les rapports de la littérature française et la littérature espagnole au XVIIe siècle". Revue d'Histoire Littéraire. VIII (1901), 3950407.

Lebègue, Raymond. "Théâtre baroque en France". Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. II (1942), 161-184.

_____. "Le Merveilleux magique dans le théâtre français de l'Époque baroque". Revue d'Histoire du Théâtre. XV. (1963), 7-12.

May, Georges. "Sept années d'études cornéliennes". Romanic Review. XLIII (1952), 282-292.

Nelson, Robert James. "Pierre Corneille's L'illusion comique: the Play as Magic". PMLA. LXXI (1956), 1127-1140.

- Perman, R.C.D. "The Influence of the Commedia dell'Arte on the French Theater before 1640". French Studies.IX (1955), 293-303.
- Ruff, Marcel A. "Corneille et Pirandello". Cahiers du Sud. XXXI. (1950), 109-114.
- Sacy, Samuel S. de. "L'Illusion comique". Mercure de France. CCCXXXII (1958), 731-736.
- Sellstrom, A.D. "L'Illusion comique of Corneille. The Tragic scenes of Act V". Modern Languages Notes. LXXIII (1958), 421-427.
- _____. "Addenda to the Sources of Corneille's L'Illusion comique". Modern Languages Notes. LXXVI (1961), 533-536.
- Walters, Gordon. "Society and the Theatre in Corneille's Illusion comique". Romance Notes. X (1969), 325-331.
- Wiley, William L. "Corneille's Refinement of his Early Plays". Studies in Philology. LIX (1962), 171-183.
- Zimmerman, E.M. "L'Agréable suspension chez Corneille". French Review. XL (1966), 15-26.