

La comédie est-elle possible? Étude générique

Jean de Guardia

Numéro 36, automne 2004

Mutations de l'action

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041582ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041582ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

de Guardia, J. (2004). La comédie est-elle possible? Étude générique. *L'Annuaire théâtral*, (36), 117–140. <https://doi.org/10.7202/041582ar>

Résumé de l'article

Ce travail tente d'éclairer quelques problèmes théoriques touchant à la comédie comme genre dramatique. Pour définir la « généricité » de la comédie, il retrace dans un premier temps l'histoire d'une tradition critique mal connue : celle qui consiste à reconstruire la *Cômôdia* fantôme d'Aristote à partir d'une extrapolation symétrique de la poétique de la tragédie. L'enjeu de l'étude consiste ensuite à comprendre si cette poétique reconstituée est techniquement viable, c'est-à-dire si les divers critères génériques ainsi élaborés sont compatibles entre eux. En les couplant deux à deux, on s'aperçoit que ces contraintes génériques de la comédie ont des intérêts strictement inverses : plus une comédie met en oeuvre une contrainte donnée, moins elle est à même d'appliquer les autres. Cette étude essaie de tirer les conséquences de ce paradoxe générique, notamment sur le système aristotélicien global : il semble qu'il ne soit pas possible, dans l'optique d'Aristote, d'écrire une *Cômôdia* dans des conditions satisfaisantes de systématisme avec la poétique de la tragédie.

La comédie est-elle possible?

Étude générique

Il y a quelque chose d'un peu étrange à entendre dire si souvent que la comédie est un genre « protéiforme », « en perpétuelle mutation », « insaisissable », etc. Ce *leitmotiv* critique, parfois longuement argumenté, figure dans tous les ouvrages récents sur la comédie, qui cherchent sans doute par ce biais à s'affranchir de vingt-cinq siècles de catégories, de sous-catégories et de critères génériques pesants. Cependant, si la critique moderne soutient que la comédie est un genre protéiforme, il faut bien qu'elle pose du même coup que la comédie n'est plus un genre mais une *étiquette*. La notion de genre protéiforme, qui est une contradiction dans les termes, est pratique parce qu'elle permet de rendre compte à peu de frais de l'apparente diversité des œuvres que leurs auteurs ou la tradition ont intitulé *comédie*, mais elle fait l'économie d'une véritable analyse générique. Pour le dire dans les termes de la théorie contemporaine des genres, le genre de la comédie¹ est très souvent traité par les critiques modernes comme un *groupe* et très rarement comme une *classe* logique² : on considère en général la comédie comme une collection empirique d'œuvres individuelles, collection qui comprend tous les écrits titrés « Comédie », et non comme une série de critères théoriques discriminants. Le propos de cette étude est de montrer que la comédie est pourtant bel et bien un genre – comme le soutenaient les poéticiens anciens – au sens où c'est une classe logique et de comprendre la nature particulière de sa « généricité ».

1. Proscrire l'expression « genre comique » est sans doute la première chose à faire si l'on veut réfléchir à la comédie comme genre.

2. Nous reprenons les termes de Gérard Genette qui désignent les deux types possibles de « généricité » (Genette, 2002 : 40).

La difficulté d'une étude générique de la comédie vient de deux problèmes distincts :

- Les œuvres qui s'intitulent *comédie* sont diverses à tous points de vue : structurellement, thématiquement, et même du point de vue de l'effet; on sait qu'il y a des « comédies » qui ne font pas rire du tout. On a donc bien du mal à dégager *a posteriori* des traits communs, surtout lorsqu'on renonce au rire comme critère absolu³, et il est malaisé de passer au concept.
- On ne peut pas s'appuyer sur un texte théorique fondateur pour s'entendre sur des critères conventionnels du genre, comme on peut le faire, par exemple, pour la tragédie. En effet, pour cette dernière, il est possible d'élaborer à partir de *La poétique* d'Aristote une série de critères qui, tout conventionnels qu'ils soient, ont tant influencé les pratiques d'écriture qu'ils permettent de rendre facilement compte d'un grand nombre de textes – quitte à exclure ensuite du genre les textes qui ne comportent pas ces invariants. Mais la *Cômôdia* n'existe pas, et aucun autre texte théorique n'a eu une influence suffisante sur l'écriture comique pour fonder le genre. Une théorie du genre qui chercherait à repérer les critères génériques en amont de la production des textes serait donc aussi inefficace que celle qui se contenterait de le faire en aval.

Pour sortir de l'aporie, il nous semble nécessaire de revenir à l'hypothétique *Comédie* d'Aristote, dont le fantôme est à l'origine de toute l'affaire, mais dont nous connaissons au moins quelques phrases importantes; de plus, l'ouvrage constitue une vaste forme en creux, qui a largement été remplie par la longue tradition des théoriciens de la comédie. Dans l'optique systématique qui est celle d'Aristote, la poétique⁴ de la comédie devait faire système avec la poétique de la tragédie; on doit donc, en fonction de ce principe, pouvoir la déduire de la poétique de la tragédie⁵. Pour comprendre la nature très particulière de la « généricité » de la comédie, il convient tout d'abord de retracer la manière dont la tradition a élaboré les critères théoriques conventionnels du genre, en les déduisant des

3. Le point a été fait récemment sur la question du critère du rire par Dominique Bertrand (1996 : 161-170). Le « renoncement » au critère générique absolu du rire a été inauguré par Daniel Heinsius dans sa « Dissertation sur le jugement d'Horace au sujet de Plaute et de Térence », et repris par Corneille, qui l'a théorisé plus avant dans ses *Discours* et lui a donné une certaine publicité. Voir l'édition et la traduction du texte de Heinsius par Jean-Marc Civiardi (1996).

4. Dans la présente étude, nous utiliserons le terme de *poétique* dans son sens ancien et génétique de méthode de fabrication des poèmes dramatiques, et non pas dans son sens moderne d'élaboration des catégories générales qui rendent compte du phénomène littéraire, que lui a donné notamment Gérard Genette (2002).

5. Nous partons du même présupposé qu'Umberto Eco, qui, dans son article intitulé « The frames of comic 'freedom' » (Eco, 1984) reconstruit rapidement par « abduction », comme nous allons le faire dans un premier temps, certaines caractéristiques de la comédie. Nous essayons ici d'élargir son propos, qui porte spécifiquement sur les conditions de l'effet comique, extrapolées à partir des conditions de l'effet tragique.

critères de la tragédie créés par Aristote, pour arriver à un tableau de comparaison des genres. Pour cela, nous nous appuyerons notamment sur le travail novateur de Richard Janko, qui, dans un ouvrage peu connu dans la francophonie, *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*⁶, a édité un ensemble de manuscrits postaristotéliens et a tenté une reconstitution de l'hypothétique *Cômôdia* d'Aristote (Janko, 1984). Ces manuscrits, et notamment les passages qui seront ici traduits en français, ont un statut problématique⁷ – on ne sait s'il s'agit de notes de première main prises au cours d'Aristote – mais ils constituent un témoignage précieux sur l'esprit du système aristotélien, ce qui leur confère une valeur heuristique.

Mais la question demeure de savoir si ce programme théorique est techniquement réalisable dans un cadre aristotélien, si les dramaturges sont parvenus en pratique à combiner les critères, c'est-à-dire à écrire des comédies qui relèvent effectivement du genre. C'est toute la question de la *capacité du genre théorique à engendrer des œuvres*, étant entendu qu'un genre qui ne peut pas produire d'œuvres n'en est pas un. Il s'agira ici d'élaborer des critères génériques théoriques, non pas pour voir si telle ou telle œuvre y répond effectivement, mais pour voir s'il est seulement techniquement possible que telle ou telle œuvre y réponde, afin de comprendre si le genre de la comédie est *viable*.

Retour sur la *Cômôdia* : essai de poétique symétrique et apocryphe

Le système des genres d'Aristote reposant, comme on le sait, sur une sorte de symétrie conceptuelle, il faut donc commencer par savoir quels en sont les centres.

La symétrie sur la qualité des caractères est le point le plus net du système de *La poétique* :

C'est sur cette différence même que repose la distinction de la tragédie et de la comédie : l'une veut représenter des personnages pires, l'autre des personnages meilleurs que les hommes actuels (48 a 16)⁸.

6. Cet ouvrage a été réédité en 2002. Nous remercions Emmanuelle Henin, qui nous a fait connaître ce livre important.

7. Sur ce problème, voir l'introduction de Richard Janko.

8. La traduction est celle de l'édition de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Toutes nos références à *La poétique* (1980) se feront dans cette édition.

La formule est au singulier, et implique qu'il n'y a pas besoin d'autre « différence » [διαφορᾶ] pour « distinguer » la comédie de la tragédie. Et en effet, l'exposé du système des genres global d'Aristote n'utilise que ce critère de distinction⁹ : la tragédie, clef de voûte du système, a un point commun et une différence avec chacun des deux autres genres. Elle se distingue de l'épopée par son mode de représentation (mimétique), et de la comédie par l'objet de sa représentation (les personnages « bas »). Cet aspect de la comédie est au centre de la définition du chapitre 5, ce qui montre son importance extrême : « La comédie est, comme nous l'avons dit, la représentation d'hommes bas; cependant, elle ne couvre pas toute bassesse : le comique n'est qu'une partie du laid » (49 a 32). Cette définition fait cependant intervenir un nouveau critère, le risible¹⁰ [τὸ γέλοιο] comme *conséquence* du critère majeur qu'est la bassesse des personnages. Dès lors, la tradition postaristotélicienne a créé un deuxième point de symétrie entre tragédie et comédie, concernant l'effet de chaque genre : le rire est devenu l'effet symétrique du duo terreur-pitié, bien que cette symétrie ne soit pas explicite dans *La poétique*. Les élèves d'Aristote ont ainsi immédiatement inventé la notion de *catharsis* comique, comme le montrent les manuscrits édités par Richard Janko :

δια ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. ἔχει δε μητέρα τὸν γέλωτα¹¹ (Janko, 1984 : 24).

L'extraordinaire postérité de cette notion de *catharsis* comique ne doit pas faire oublier qu'elle reste une extrapolation, même si cette extrapolation est fortement programmée par le système aristotélicien.

Le troisième centre de symétrie est explicité clairement lorsque Aristote parle des tragédies qui finissent bien :

Mais ce n'est pas là le plaisir que doit donner la tragédie, c'est plutôt le plaisir propre de la comédie : dans ce cas, les personnages qui dans l'histoire sont les pires ennemis, Oreste et Egisthe par exemple, s'en vont amis à la fin, et personne n'est tué par personne (53 a 37).

9. Ce qui ne signifie évidemment pas qu'Aristote n'envisage qu'un seul centre de symétrie entre tragédie et comédie, comme on le verra plus bas. Il s'agit, à cet endroit de *La poétique*, d'un exposé synthétique qui ne considère que le point de symétrie pertinent dans le système global, système qui inclut l'épopée.

10. La traduction de *to geloion* par « le comique », choisie par R. Dupont-Roc et J. Lallot, est élégante mais prête un peu à confusion. Il s'agit plus précisément du *risible*.

11. « Par le plaisir et le rire accomplissant la purgation des émotions de ce genre. Sa mère [celle de la comédie] est le rire » [nous traduisons].

Les dénouements sont donc symétriques, et l'achèvement du *muthos*, de la fable¹², constitue le troisième centre de symétrie : meurtre d'un côté, réconciliation de l'autre. Mais lorsqu'à la fin de la Renaissance, en France, les poéticiens ont commencé à créer une théorie de la comédie sur des bases aristotéliennes, ils ont élargi la symétrie à la nature de toute la fable, et ont conçu les fables tragique et comique comme plus ou moins *inverses* : l'une va du bonheur au malheur, l'autre du malheur au bonheur. Mairet, par exemple, écrit dès 1631¹³ :

La tragédie en son commencement est glorieuse, et montre la magnificence des grands; en sa fin elle est pitoyable, comme celle qui fait voir des rois et des princes réduits au désespoir. La comédie à son entrée est suspendue, turbulente en son milieu, car c'est là que se font toutes les tromperies et les intrigues, et joyeuse à son issue. De manière que le commencement de la tragédie est toujours gai, et la fin en est toujours triste; tout au rebours de la comédie, dont le commencement est volontiers assez triste, pour ce qu'il est ambigu, mais la fin en est infailliblement belle et joyeuse (Mairet, 1975 : 482-483).

Cette vision de la fable comique sera ensuite adoptée par presque tous les dramaturges de comédie de l'âge classique. Le passage d'une symétrie sur la nature de la fin à une symétrie sur toute la fable paraît logique, mais uniquement parce que l'on tient pour acquis que, dans l'optique aristotélienne, il y a bel et bien besoin d'une fable digne de ce nom dans les deux genres¹⁴. Et en effet, Aristote précise ailleurs que la comédie nouvelle (la *néa*), la seule qui soit digne du nom de *comédie*, relève elle aussi d'une poétique de la fable, de l'histoire :

Puis, chez les Athéniens, ce fut Cratès qui le premier abandonna la forme de l'invective et traita en s'élevant au général des sujets en forme d'*histoires* (49 b 8)¹⁵.

C'est ce qui permettra à Mairet de considérer que les deux poétiques sont symétriques quant à la nature de leur fable toute entière¹⁶.

12. Nous utiliserons toujours, pour simplifier, ce terme de *fable* pour traduire l'intraduisible *muthos*.

13. C'est-à-dire à une époque où la comédie est encore tout juste renaissante en France.

14. Ce qui n'est pas une évidence si l'on quitte l'esprit aristotélien : la dramaturgie comique est la plupart du temps une dramaturgie du sketch, qui ne se donne pas la peine de mettre en place une véritable *histoire*.

15. En général, la critique se focalise dans cette phrase sur la question du général, qui caractérise la *néa*, en oubliant ce point important : selon Aristote, Cratès est aussi le premier à faire des comédies qui sont des histoires, des *muthoi*.

16. Le concept de « rétrodramaturgie » de Georges Forestier a donné un appui théorique puissant à ce point de symétrie. En effet, si l'on considère que toute dramaturgie aristotélienne se construit « par la fin », c'est-à-dire « pour la fin », la position de Mairet devient parfaitement convaincante. Sur l'application de la rétrodramaturgie à la comédie, voir l'article lumineux de Georges Forestier : « Structure de la comédie française classique » (Forestier, 1996).

Reste un centre de symétrie qui, en général, ne figure pas dans le tableau de comparaison des genres légué par l'âge classique, parce qu'il a surtout été théorisé par les dramaturges postmoliéresques¹⁷ pour rendre compte des œuvres du maître et les imiter. Ce centre de symétrie est aussi important, et aussi immédiatement déductible de *La poétique* que celui de l'effet : il s'agit de la symétrie sur la hiérarchie de la fable et des caractères. Elle se fonde sur un passage célèbre de *La poétique*, qui inaugure ce qu'on a appelé la « poétique de fable » :

Le plus important de ces éléments est l'agencement des faits en système. En effet la tragédie est représentation non d'hommes mais d'action, de vie et de bonheur (le malheur aussi réside dans l'action), et le but visé est une action, non une qualité; or, c'est d'après leur caractère que les hommes ont telle ou telle qualité, mais d'après leurs actions qu'ils sont heureux ou l'inverse. Donc ils n'agissent pas pour représenter des caractères, mais c'est au travers de leurs actions que se dessinent leurs caractères (50 a 15).

Le propos d'Aristote porte de façon explicite sur la seule tragédie, et non sur le poème dramatique en général. Il était donc tentant pour les théoriciens, étant donné la pénurie de parole d'autorité sur la poétique comique, de l'inverser pour obtenir une description de la poétique de la comédie. En inversant la phrase « ils n'agissent pas pour représenter des caractères, mais c'est au travers de leurs actions que se dessinent leurs caractères », on obtient la formule dramaturgique exacte de la comédie de caractère : « ils n'agissent que pour représenter leurs caractères, leurs actions ne sont là que pour montrer leurs caractères »¹⁸. C'est ce qu'a fait de façon systématique la tradition théorique postmoliéresque. Par ailleurs, cette reconstitution symétrique est facilitée par les origines de la comédie. Aristote souligne, en effet, qu'elle relève au départ du blâme personnel (de l'« invective », comme le montre la citation faite plus haut à propos de la *néa*), ce qui implique qu'elle est liée à l'être, et non au faire.

Il faut donc souligner le côté un peu hétéroclite du tableau de comparaison qui s'est finalement fixé à l'âge classique, et que l'on enseigne encore¹⁹ : il comporte un centre de symétrie explicité par Aristote (la qualité des personnages); un centre de symétrie déduit immédiatement par la tradition critique à partir des deux effets mentionnés dans *La poétique*; un centre de symétrie explicité par Aristote, mais élargi par la tradition

17. Luigi Riccoboni est sans doute le premier théoricien à avoir élaboré vraiment en détail la théorie de la comédie de caractère. Voir ses *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* (Riccoboni, 1736).

18. De même, en inversant « le but visé est une action, non une qualité », on obtient : « le but visé est une qualité, non une action ».

19. À l'exclusion de sa dernière ligne, comme nous l'avons vu.

critique (la nature de la fin de la fable, élargi à la nature de toute la fable); et un centre de symétrie reconstitué très tardivement (la hiérarchie de la fable et des caractères).

Centre de symétrie	Tragédie	Comédie	Statut de la symétrie
La qualité des caractères	« Hauts »	« Bas »	La symétrie est <i>explicite</i> dans <i>La poétique</i>
L'effet	Terreur et pitié	Rire	La symétrie est <i>déduite</i> de l'existence explicite des deux effets dans <i>La poétique</i>
La nature de la fable	Va du bonheur au malheur	Va du malheur au bonheur	La symétrie est <i>élargie</i> par rapport à une symétrie explicite dans <i>La poétique</i>
La hiérarchie des caractères et de la fable	La fable est première, les caractères sont seconds	Les caractères sont premiers, la fable est seconde	La symétrie est <i>reconstituée</i> à partir d'une poétique aisément inversable.

Il paraît donc raisonnable de formuler en ces termes la poétique de la comédie pseudo-aristotélicienne : *La comédie est la représentation de caractères bas, qui agissent pour montrer leur caractère dans une histoire risible qui va du malheur au bonheur.* Mais il faut se garder d'oublier que cette micropoétique est bel et bien le fruit d'une extrapolation symétrique maximale de la poétique de la tragédie, et qu'elle dépend du postulat suivant, qui est au fond un acte de foi : le système aristotélicien des genres *est* parfaitement cohérent, et il existe donc un nombre *maximal* de points de symétrie entre les deux genres.

On peut tirer de tout cela deux conclusions mutuellement exclusives :

- Étant donné l'importance du texte de *La poétique*, et donc de la *Cômôdia* fantôme, dans l'histoire de la poésie dramatique, il ne serait pas absurde de définir

le genre de la comédie de cette manière « maximale » et d'exclure de la catégorie générique ainsi créée tout poème dramatique qui ne répondrait pas à ces impératifs. On devrait alors relire l'histoire de la comédie comme une série de « prototypes » qui actualiseraient peu à peu, par symétrie, les quatre critères aristotéliens, qui essaieraient de les combiner le plus possible, pour aboutir au « vrai » genre, celui qui a appliqué les quatre critères, et qui a réussi à les combiner. Ce « vrai » genre, ce serait, en gros, la « grande comédie » de Molière – nous y reviendrons. Ensuite, la comédie perdrait peu à peu sa « généricité » et s'abâtardirait – dans toute l'Europe – dans des œuvres uniquement « risibles », c'est-à-dire dans des œuvres qui n'actualiseraient plus qu'une seule symétrie. C'est peu ou prou, semble-t-il, la vision dominante de l'histoire de la comédie en France : l'histoire de la comédie serait une courbe ascendante puis descendante, au sommet de laquelle se trouverait Molière.

- Ou, moins brutalement, on pourrait définir la « comédie » comme le genre qui choisit d'actualiser un ou plusieurs parallèles avec le genre tragique, cette actualisation sélective étant rendue possible par les silences de *La poétique*. Cette définition plus raisonnable permettrait de rendre compte de l'ensemble de l'histoire de la comédie et d'éviter la notion de genre protéiforme.

Dans les deux cas, la comédie tient toute sa « généricité » de celle de la tragédie, sorte de généricité seconde, qui n'existe que si l'on considère *a priori* que le genre tragique en est un. Bref, la comédie est un *genre en creux*, ce qui semble indubitable. Mais, entre ces deux conclusions, il faut choisir.

La combinaison des critères génériques aristotéliens de la comédie : problèmes techniques

Nous en arrivons au problème qui est l'objet central de cette étude, et dont, à notre connaissance, la tradition critique ne s'est pas avisée explicitement : il est impossible de tenir la première position que nous venons de décrire ci-dessus – celle qui considère la comédie comme un genre qui se « réalise » peu à peu – car il est presque impossible d'écrire une comédie qui réponde aux quatre critères « aristotéliens » théoriques à la fois. Ces critères sont en effet largement incompatibles.

Le problème est même encore plus compliqué, car des quatre critères, un seul – la qualité « basse » des personnages – est absolument compatible avec chacun des autres; un dramaturge peut faire rire de personnages bas, les mener du malheur au bonheur et les faire agir *pour* montrer leur caractère. Cette compatibilité du critère de « qualité » expliquerait le fait que la qualité des personnages soit le critère central, et le seul critère complètement

explicité par Aristote : il est souple et admet facilement le couplage. Restent trois éléments : le rire, la fable « ascendante » (qui amène ses personnages du malheur au bonheur) et la primauté des caractères, dont la problématique cohabitation pourrait bien être à l'origine d'une grande part des problèmes techniques et génériques de la comédie. Pour exposer ces problèmes, le plus simple sera d'examiner successivement les trois combinaisons à deux termes qui sont théoriquement possibles à partir de ces trois termes, en considérant que la combinaison à trois termes ne sera « viable » que si les trois relations à deux termes le sont. La question de la « possibilité » d'une combinaison donnée pourra se poser de plusieurs manières : est-il techniquement possible de mettre en œuvre telle combinaison? Existe-t-il des pièces qui combinent effectivement les critères en question? Cette mise en œuvre peut-elle se faire sans quitter le cadre aristotélicien dont on a déduit le genre?

La compatibilité du rire et de la fable « ascendante »

Le critère du rire et le critère de la fable « ascendante » ne se situent pas sur le même plan conceptuel – le rire étant de l'ordre de l'effet, et la fable ascendante de l'ordre du système des actions – et ils ne sont donc pas mutuellement exclusifs. Leur coexistence bimillénaire dans le tableau précédent n'a d'ailleurs jamais été remise en question. *A priori*, on peut affirmer que, pour un dramaturge, la poétique de la comédie consiste à agencer un système des actions (la fable comique) pour produire un effet (le rire), de la même manière que la tragédie agence un système des actions (la fable tragique) pour produire un effet (terreur et pitié). Mais il y a là, en fait, une fausse analogie. Dans l'optique aristotélicienne, l'effet de la tragédie est produit par le *système* des actions et non par telle ou telle action – Aristote insiste sur ce point²⁰. Mais l'effet de la comédie, le rire, ne peut être produit que par *telle ou telle* action. On se sait pas grand-chose du fonctionnement du rire, mais un point est certain : il est de l'ordre de l'instantané et non du continu. Bref, si le fait de « devenir malheureux » est tragique, le fait de « devenir heureux » n'est pas comique – ou, plus précisément, pas *risible* –, et c'est un des gros problèmes de la comédie. Il n'y a donc aucun obstacle technique, pour la tragédie, à mener ses personnages du bonheur au malheur (système des actions imposé par le genre), tout en produisant terreur et pitié (effet imposé par le genre), simplement parce que c'est ce *système* des actions lui-même qui produit cet effet. Inversement il y a une difficulté majeure, pour le dramaturge de comédie, à mener ses personnages du malheur au bonheur (système des

20. Aristote associe toujours l'effet cathartique au système des actions (et non au caractère ou à une action donnée), notamment dans ce passage : « De plus, si un poète met bout à bout des tirades qui peignent des caractères [...] il ne réalisera pas l'effet qui est celui de la tragédie, au contraire d'une tragédie qui se montrerait inférieure sur ces points mais qui comporterait une *histoire et un système des faits*. » (50 a 29)

actions imposé par le genre), tout en produisant le rire (effet imposé par le genre) simplement parce que ce n'est pas le système des actions qui produit le rire, mais telle ou telle action.

D'où un problème passablement compliqué pour le dramaturge qui cherche à écrire une comédie plus ou moins « aristotélicienne ». Le système des actions de la comédie, parce qu'il n'est pas en prise directe sur l'effet qu'il cherche, est en fait une négociation impossible; il doit à la fois mener ses personnages du malheur au bonheur et les mener à faire des actions comiques (deux choses qui n'ont au fond strictement rien à voir), et ce, *dans une même série causale et vraisemblable* – sans quoi il quitte le cadre aristotélicien. Comme on l'a dit, le fait de devenir heureux alors qu'on était malheureux n'est pas comique en soi. Il va donc falloir que la fable générique de la comédie intègre à son système premier (qui va du malheur au bonheur) des *actions comiques* qui lui sont étrangères. Considérons donc une série d'actions « nécessaires ou vraisemblables » qui mènent les personnages du malheur au bonheur – par exemple de l'amour contrarié à l'amour réalisé dans le mariage, comme le veut la fable conventionnelle qui s'est imposée au cours de la tradition. Pour que cette série devienne comique, il faut que le poète y insère des actions risibles. Cette insertion, dans le cadre aristotélicien, doit se faire sur le mode de l'intégration causale ou vraisemblable : il faudra que la fable les amène nécessairement ou vraisemblablement. L'intégration pose un premier problème : le rire, bien qu'étant un effet instantané (c'est la détente instantanée d'une attente), a toujours besoin d'un contexte approprié (il faut avoir préalablement créé l'attente)²¹. L'action comique, quelle qu'elle soit, doit donc entrer dans la fable avec armes et bagages, c'est-à-dire avec toute sa mise en place contextuelle. Cela produit une sorte d'énorme détour pour la fable qui doit aller vers sa fin heureuse. Le deuxième problème est que cet indispensable contexte doit être à son tour intégré à la fable; des éléments de transition vont donc être indispensables pour amener nécessairement ou vraisemblablement ce contexte, ce qui portera en quelque sorte le détour au carré. Bref, toute action comique commande une série préparatoire²² plus ou moins importante²³, mais qui produit toujours un détour, une digression à l'égard de la

21. Les théoriciens du comique semblent être majoritairement d'accord sur la vision freudienne du fonctionnement en deux temps du rire, « épargne d'énergie psychique » puis « dissipation en triomphe » (Guillaumin, 1973 : 632) : le rire se déclenche lorsqu'une certaine dose d'effort psychique a été épargnée pendant un laps de temps et que l'inconscient se rend soudain compte qu'il a épargné en vain.

22. C'est pourquoi il nous semble que l'analyse littéraire devrait interpréter de manière plus fonctionnelle certaines scènes ou certaines répliques de Molière ou de Beaumarchais : toute une partie du texte de comédie est préparatoire.

23. Un mot d'esprit demande une préparation contextuelle bien moins importante (quelques répliques) que, par exemple, la scène de la table du *Tartuffe*, dont la préparation demande plusieurs scènes.

fable ascendante. Pour dire les choses naïvement, plus un dramaturge intègre de scènes comiques, moins il a la possibilité d'amener sa fable où il le veut. Et plus il veut maîtriser son intrigue, moins il a la possibilité de faire rire. Autrement dit, techniquement, ces deux contraintes génériques de la comédie ont des intérêts inverses. Quatre solutions ont été mises en place par les dramaturges pour contourner ce problème.

La première consiste à réduire la quantité de comique et à écrire des comédies qui amènent leur fin tout en faisant des détours comiques circonscrits – en conciliant ainsi les deux contraintes génériques en question. C'est la formule dramaturgique de la comédie d'intrigue, et, en gros, de la dramaturgie comique « à l'espagnole » du XVII^e siècle : le « gracioso » fait rire le spectateur de temps en temps dans les marges de la fable, et celle-ci suit sa route. Malheureusement, si l'on pense les choses dans le cadre aristotélicien, la cohérence esthétique du poème dramatique est alors mise en péril. Si le poème dramatique est un « bel animal » (50 b 34), il n'est pas question que seul un petit nombre de ses parties soit la source de son « plaisir propre » (53 a 37). Conscients de ce risque, les élèves d'Aristote ont par avance barré cette route aux dramaturges :

Συμμετρία τοῦ φόβου θέλει εἶναι ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ τοῦ γελοίου ἐν ταῖς κωμωδίαις²⁴ (Janko, 1984 : 38).

Bref, si l'on veut écrire une comédie digne de ce nom, on ne peut se contenter d'une petite dose de comique qui ne « dérouterait » pas trop la fable ascendante, et ce, en raison d'un des fondements de la poétique aristotélicienne : le souci d'unité esthétique. Cette solution n'est donc pas satisfaisante.

Les élèves d'Aristote ont eux-mêmes proposé une autre solution, sans doute un peu plus habile, qui consiste à mettre franchement la poétique de la comédie à l'envers :

Μῦθος κωμικός ἐστὶν ὁ περὶ γελοίας πράξεις ἔχων τὴν σύστασιν²⁵ (Janko, 1984 : 39).

Ainsi, l'agencement de la fable ne préexiste pas aux actions risibles : les actions risibles sont logiquement premières dans la création de la comédie, et l'agencement de la fable n'est fait

24. « De même qu'il faut qu'il y ait une bonne dose de terreur dans la tragédie, il faut une bonne dose de comique dans la comédie » [nous traduisons].

25. « La fable comique est celle dont l'agencement se fait autour des actions risibles » [nous traduisons]. Jean-François Marmontel retrouvera l'esprit aristotélicien très précisément sur ce point, sans avoir lu les épigones : « Le premier procédé de l'art de la comédie a été d'ajuster ensemble des événements propres à exciter le rire. » (Marmontel, 1846 : article « action »)

que pour les amener. Nos épigones croient sans doute régler ainsi le problème de l'intégration des moments comiques : la fable est faite uniquement pour cette intégration. Mais en fait ils ne font qu'inverser ce problème : l'agencement des actions – la fable – étant dans ce cas complètement contraint par les moments comiques, il ne relève plus vraiment du choix du dramaturge, et il devient tout bonnement impossible à ce dernier de mener les personnages du malheur au bonheur ni où que ce soit. Finalement, les épigones sont obligés de se passer du critère de la fin heureuse, qui ne figure pas dans leurs manuscrits, et abandonnent complètement, sur ce point, *La poétique* d'Aristote.

Dans ce type de poétique (que l'on pourrait appeler une poétique de la « ligature », ou une poétique « à l'envers »), qui est sans aucun doute la poétique comique la plus communément partagée par les dramaturges, il n'y a aucune raison que la dernière action comique de la pièce soit plus proche du dénouement que la première, puisque les actions comiques sont pensées hors de la fable. Par conséquent, il ne peut y avoir de progrès de la fable. C'est peut-être pour cela que la dramaturgie comique a créé dès son origine une fable conventionnelle sans progression, une fable où l'on peut passer d'un seul coup de l'état initial à l'état final, c'est-à-dire une fable du blocage arbitraire : celle d'un père qui s'oppose à un mariage. Les classiques ont maintes fois reproché à cette intrigue de pouvoir se dénouer d'un seul mot par le simple changement arbitraire de la volonté du père, mais elle offre de ce fait aux dramaturges la facilité majeure de n'avoir pas besoin de se rapprocher peu à peu du dénouement, ce qui est impossible si le dramaturge veut mettre en place de nombreuses scènes comiques. Molière avoue sans vergogne avoir pratiqué ce genre de méthode de composition pour *Les fâcheux* :

Je me réduisis donc à ne toucher qu'un petit nombre d'importuns, et je pris ceux qui s'offrirent d'abord à mon esprit, et que je crus les plus propres à réjouir les augustes personnes devant qui j'avais à paraître; et pour lier promptement toutes ces choses ensemble, je me servis du premier nœud que je pus trouver (Molière, 1971 : 483).

La fable « ascendante », l'intrigue amoureuse, n'est ainsi qu'un « nœud » tombé sous la main de Molière, un lien qui est logiquement second dans la composition de la pièce, et qui n'a pas d'importance particulière. Cette fable se résoudra arbitrairement et immédiatement lorsque le tuteur de la belle changera d'avis. L'important, pour Molière, c'est la série de scènes comiques où les fâcheux donnent toute la mesure de leur ridicule.

Mais d'un point de vue aristotélicien, cette fable-lien que mettent en place Molière et tant d'autres est, strictement, un « monstre ». Cette fable qui se dénoue d'un mot n'en est pas une : elle n'est en rien un *système des actions*, elle est une action unique qui a lieu ou n'a pas lieu. Il ne s'agit donc toujours pas la combinaison aristotélicienne viable qui pourrait définir le genre.

Une troisième solution technique a été mise en place par les dramaturges pour arriver à combiner les deux critères. Elle consiste²⁶ à faire naître le comique d'autre chose que des actions, par exemple du discours, ce qui résout brutalement le problème. Le comique est alors l'ornement discursif d'une fable qui retrouve sa liberté. C'est un des procédés favoris de la comédie du XVIII^e siècle, qui recherche notamment une esthétique à base de traits d'esprit²⁷. Mais cette démarche est à mille lieues de l'esprit du système aristotélicien. D'abord parce qu'on y perd au moins la moitié de l'arsenal comique. Comme le noteront les successeurs d'Aristote :

[ὅτι] ὁ γέλως τῆς κωμῳδίας ἔκ τε λέξεων καὶ πραγμάτων ἔχει τὴν σύστασιν. ἔκ μὲν τῆς λέξεως κατὰ τρόπους ἐπτά²⁸

Et l'épigone d'énumérer sept moyens de faire naître le rire à partir du discours. Mais aussitôt après, il aborde le comique des actions :

ὁ ἔκ τῶν πραγμάτων γέλως
[...] ἔκ τοῦ ἀδυνάτου
ἔκ τοῦ δυνατοῦ καὶ ἀνακολούτου
ἔκ τῶν παρὰ προσδοκίαν
ἔκ τοῦ κατασκευάζειν τὰ πρόσωπα πρὸς το μοχθηρόν²⁹ (Janko, 1984 : 34-36).

Le comique est conçu par Aristote et par ses épigones comme provenant de deux sources et non d'une seule. L'esprit du système ne peut donc tolérer que la comédie elle-même ne

26. Les problèmes que nous évoquons sont valables aujourd'hui encore, puisque ce sont les problèmes du genre lui-même. Un scénariste de comédie sentimentale hollywoodienne se retrouve systématiquement face à ce problème : comment raconter l'histoire des amoureux tout en faisant rire? Plus précisément, il rencontre ce problème dès qu'il recherche la *continuité* de l'action imposée par l'esthétique hollywoodienne – qui se rapproche des impératifs aristotéliciens.

27. Ces traits d'esprit sont l'équivalent moderne du « comique qui provient du discours » chez Aristote. Dans le cadre de *La poétique*, le comique de mots purement ornemental est en effet envisagé : « Un usage trop voyant de cette façon de faire [allonger les syllabes à volonté] est comique, et la mesure est règle commune pour toutes les parties de l'expression : de fait, on emploierait mal à propos métaphores, emprunts, et autres espèces de noms en visant exprès des effets comiques qu'on n'aboutirait pas à un autre résultat » (58 b 11).

28. « [Aristote dit que] le rire, dans la comédie, vient des mots et des actions. Quand il vient des mots, c'est de sept manières » [nous traduisons].

29. « Le rire des actions provient : / [...] de l'impossible / du possible sans conséquence / de choses contraires à ce qu'on attend / de l'abaissement des caractères » [nous traduisons]. Notons au passage qu'il s'agit bien d'actions qui ne peuvent que contraindre très brutalement la fable. Il s'agit, par exemple, de produire un effet contre l'attente, c'est-à-dire de préparer une attente pour la décevoir, d'orchestrer des actions qui s'annulent (des faits sans conséquence), etc. [nous traduisons].

fasse usage que d'une seule moitié des procédés comiques possibles, et la comédie qui se fonde uniquement sur des « traits d'esprit » ne saurait relever du genre de la comédie « aristotélésienne ». Cet aspect des choses n'a pas échappé aux théoriciens classiques, qui n'ont eu de cesse de dénoncer les comédies qui se fondaient sur des jeux de mots, et, dans le même mouvement, de dénoncer aussi tous les procédés du comique de discours, se montrant en cela plus aristotéliens qu'Aristote.

La dernière « solution » qui s'offre au dramaturge comique – mais en est-ce vraiment une? – consiste à devenir parfaitement virtuose et à se servir uniquement des contextes fournis par la fable ascendante pour produire un effet comique. Le fonctionnement du comique de la comédie se rapprocherait alors de celui du mot d'esprit. En effet, le mot d'esprit consiste à dire quelque chose de comique dans un contexte imposé, dans un contexte que l'on n'a pas préparé soi-même, mais qui est créé par les hasards de la conversation – l'*à-propos* est l'essence même de l'esprit. D'une manière comparable, notre dramaturge virtuose se servirait de la série des contextes fournis par la fable ascendante préétablie pour, *le plus souvent possible*, trouver une action qui serait comique dans ce contexte précis. On a là une vision largement répandue de la poétique de la comédie, qui la rabat sur l'art de la plaisanterie. Plus précisément, il s'agit d'une vision de la valeur de la comédie : la « bonne » comédie est celle où le dramaturge a toujours quelque chose de drôle à montrer, et n'a nullement besoin de dérouter sa fable pour amener les scènes comiques. La mythologie moliéresque, notamment, aime à penser que Molière ne composait qu'ainsi, en homme d'esprit, et que les scènes comiques sont « trouvées » au fur et à mesure que l'intrigue s'écrit. Mais il est capital de noter que cette poétique n'est techniquement possible que localement, et pas globalement : la majorité des situations n'est pas apte à fournir la matière d'un trait comique, quelle que soit la virtuosité du dramaturge. La virtuosité ne peut consister en l'occurrence qu'à tirer parti du maximum de situations imposées par la fable, mais la nature même du comique résiste fermement à ce que toutes les situations s'y prêtent³⁰. Il semble qu'une comédie comique ne puisse se composer globalement qu'à l'envers, et localement par traits d'esprit.

Aussi, trois des solutions techniques mises en place par les dramaturges pour parer à l'incompatibilité structurelle du comique avec la fable ascendante – la réduction du

30. Pour considérer que *toute* situation est potentiellement comique, il faut postuler que toute situation crée une sorte d'attente à laquelle le dramaturge peut toujours faire succéder une détente s'il s'y prend bien – ce qui nous semble être un coup de force théorique qui va contre l'expérience quotidienne que nous avons du comique. Nous ne prétendons évidemment pas que seules les situations « légères » soient propices au comique, mais simplement que beaucoup de situations sont trop « neutres » pour porter l'investissement psychologique très particulier sur lequel se fonde l'effet comique.

volume du comique, la « poétique à l'envers », le comique de discours – ont-elles pour conséquence directe de sortir du cadre aristotélicien. À vouloir combiner ces deux critères aristotéliciens, on finit par aller contre les fondements mêmes du système; à vouloir obéir aux règles du genre, on le quitte. La quatrième solution, la poétique où, sur chaque scène de gestion de la fable, le dramaturge arriverait à greffer le comique, est une solution locale, qui ne peut donc pas être considérée comme la poétique générale du genre. La combinaison harmonieuse des deux critères est pour le moins problématique dans un cadre aristotélicien. Quel que soit l'angle sous lequel on envisage le problème, on en revient toujours à cette même conclusion : la poétique de la fable ascendante et la poétique du rire ont structurellement des *intérêts inverses*. Dans une comédie, plus le champ d'application de l'un des critères s'étend, plus celui de l'autre doit diminuer. Comment donc pourrait-on fonder un genre sur deux critères si peu conciliables?

La compatibilité du rire et de la primauté des caractères

De plus, si un poète met bout à bout des tirades qui peignent des caractères, parfaitement réussies dans l'expression et dans la pensée, il ne réalisera pas l'effet qui est celui de la tragédie (50 a 29).

Ce passage capital de *La poétique* est sans ambiguïté : pour ce qui est de la tragédie, l'écriture dramatique ne *peut* arriver, techniquement, à combiner la peinture des caractères avec la catharsis. Mais pour la comédie, la question se pose différemment : l'effet comique n'étant pas lié au système des actions mais à telle ou telle action, il peut fort bien, *a priori*, s'accommoder d'une poétique qui ne s'intéresse pas au système des actions, mais à son concurrent le plus sérieux : les caractères. Autrement dit, une poétique à la fois *comique* et *de caractère* semble possible. L'importance de Molière est ici capitale, puisqu'il a été le premier dramaturge à tenter réellement une synthèse de la poétique comique et de la poétique du caractère dans un cadre réglé plus ou moins aristotélicien. Sans qu'il soit vraiment possible de la dater, on peut très grossièrement reconstituer la naissance de la comédie moliéresque de caractère de la manière suivante : prenant acte des problèmes techniques posés par la combinaison d'une intrigue digne de ce nom avec des scènes comiques nombreuses, Molière a renoncé à la primauté de l'intrigue et a déplacé l'enjeu de la comédie vers les caractères³¹. Il s'agit alors non plus de raconter une histoire en faisant rire, mais de *décrire* les hommes en faisant rire. Moyennant ce changement d'enjeu, qui est

31. Cette vision de la naissance de la comédie de caractère (comme déplacement technique de l'enjeu) nous semble plus vraisemblable que la vision traditionnelle (qui « classicise » Molière) selon laquelle le dramaturge, après avoir fait rire toute la France, aurait tout à coup voulu peindre « l'homme éternel » et aurait pour cela créé la comédie de caractère.

aussi une énorme révolution dans l'histoire de la poétique, il semble que Molière ait montré qu'il était possible de combiner le rire généralisé et la peinture des caractères.

Reste à savoir d'une part si cette poétique n'est pas chez Molière un faux-semblant, et d'autre part si les œuvres qui en naissent restent dans un cadre à peu près aristotélicien. Ce type de comédie doit, en termes aristotéliciens :

- amener les caractères à faire un certain nombre d'« actions comiques »;
- amener les caractères à se « qualifier », c'est-à-dire à faire des actions qui les caractérisent.

Stendhal, dans son *Racine et Shakespeare*, a joliment nommé le problème, et parlait pour le premier cas de « traits comiques » et pour le deuxième de « traits probants » (Stendhal, 1998 : 61-62); par commodité, nous reprendrons ce lexique. Le compromis entre ces deux éléments est apparemment plus facile à mettre en œuvre que celui que l'on a examiné précédemment : les contraintes techniques du caractère sont moins lourdes que celles de la fable, et donc plus conciliables avec celles du comique que ces dernières – c'est d'ailleurs pour cela que les auteurs de comédie de caractère, et notamment Molière, ont remplacé les unes par les autres. Même si l'on considère une comédie qui pousse la logique du comique à l'extrême, c'est-à-dire une comédie où les scènes comiques commandent globalement la série des contextes, où *tout* le texte n'est fait que pour amener les moments comiques, il est toujours techniquement possible pour le dramaturge d'amener un « trait probant ». En effet, le dramaturge peut toujours faire *réagir* un personnage conformément à son caractère, quelle que soit la situation à laquelle il est confronté, ne serait-ce qu'en lui faisant commenter la situation. Molière a très souvent recours à cette technique. Seulement, une telle poétique, dont on a l'impression qu'elle parvient à combiner nos deux critères aristotéliciens, rompt en fait brutalement avec les présupposés fondamentaux d'Aristote. En effet, Aristote définit ainsi le caractère (en général, et pas seulement le caractère tragique) :

Le caractère, c'est ce qui est de nature à manifester un choix qualifié; aussi n'y a-t-il pas de caractère dans les paroles qui ne mentionnent pas ce que choisit ou évite celui qui parle (50 b 8).

Dire qu'il n'y a pas de caractère sans *choix qualifié*, c'est dire qu'il n'y a pas de caractère sans conséquence sur l'action. Pour qu'un trait soit qualifiant, il faut donc qu'il soit intégré au système des actions. C'est là le cœur du problème de la comédie de caractère : pour que la poétique qui combine rire et caractère parvienne à produire un objet harmonieux (un objet aristotélicien), il faut qualifier le personnage en le faisant agir, et non seulement réagir. Autrement dit, la poétique du caractère est aussi contraignante que celle de la fable, et, comme la poétique de la fable, elle est extrêmement difficile à concilier avec la poétique

comique : la série des « traits probants » amène la comédie dans une direction donnée, la série de traits comiques dans une autre. Et l'on retrouve la même dialectique des intérêts inverses que celle qui liait la poétique de la fable à la poétique comique (questions de volumes, questions d'unité esthétique, etc.).

La solution à ce problème consiste, pour le dramaturge, à synthétiser en un seul le trait comique et le trait probant, c'est-à-dire à faire en sorte qu'une action qui peint son auteur, une action « probante », soit en même temps risible. Il n'y aura ainsi qu'une seule série d'actions, et pas d'intérêts inverses. Patrick Dandrey, dans *Molière ou l'esthétique du ridicule*, explique – dans des termes plus généraux que les nôtres – que Molière est le premier à avoir mis en pratique cette solution :

Nous croyons plutôt que sa manière [celle de Molière] eut pour paradoxale originalité d'accomplir pour la première fois dans l'histoire du genre, les ambitions divergentes de la poétique antique et humaniste du genre, jusqu'à lui demeurées incompatibles entre elles. Cela parce qu'il réussit, à la faveur d'une définition renouvelée du ridicule, une synthèse [...] entre les implications contradictoires de cette doctrine, qui voulait que la comédie donnât à la fois à rire par la déformation caricaturale du réel et à penser par sa représentation vraisemblable³² (Dandrey, 1992 : 10).

Patrick Dandrey démontre ainsi que le discours sur la comédie (celui de Molière et de ses contemporains) s'est trouvé un jour en mesure d'autoriser une synthèse *idéologique* entre les impératifs divergents du genre : peindre et faire rire. Autrement dit, le discours *sur* la comédie a soutenu un jour qu'il n'était pas scandaleux de vouloir combiner ces deux critères du genre de la comédie, et que cela était souhaitable. Le rire et la primauté du caractère ne sont ainsi réconciliés qu'au sein d'un discours théorique, reste à savoir si la comédie elle-même s'est un jour trouvée en mesure d'opérer *techniquement*, de manière effective, la synthèse entre ces deux implications contradictoires³³.

Lorsqu'il aborde cette question, Patrick Dandrey, suivant en cela la tradition des grands spécialistes de la comédie, prend pour exemples les dialogues répétitifs célèbres de Molière : « Sans dot », « Et Tartuffe? », etc. Ce sont effectivement des dialogues où le

32. Nous réduisons trop brutalement le propos de P. Dandrey en le cantonnant à la comédie de caractère, mais c'est elle qui nous intéresse ici. Notons au passage que l'auteur pense la généricité de la comédie et son histoire de la manière que nous avons expliquée plus haut : le genre comique, peu à peu, *devient lui-même*, ses implications contradictoires étant finalement synthétisées par Molière.

33. Cette question change la perspective de l'analyse : contrairement à ce qui précède, il ne s'agit plus ici de savoir si la synthèse dramaturgique des deux critères du genre fait ou non sortir la comédie du cadre aristotélicien, mais simplement s'il est possible techniquement de mettre en œuvre cette synthèse.

caractère se *qualifie* – comme « obsédé », d'argent, de Tartuffe – tout en faisant rire, et ce par la *même* action³⁴. Mais le petit nombre des exemples invoqués, et leur fonctionnement formel toujours identique, jettent un doute sur leur portée générale.

Pour dire que la fusion du trait comique et du trait probant est effective dans une comédie donnée, il faut en fait postuler que cette comédie met en scène un *caractère ridicule*, et lui fait faire des actions qui le caractérisent comme tel : ces actions sont alors, par définition, risibles. En effet, si un personnage est ridicule, en le décrivant, c'est-à-dire en lui faisant produire des traits qualifiants, on fait *rire* et on opère effectivement la synthèse des deux contraintes génériques en question. Mais le concept de caractère ridicule, que beaucoup de théoriciens de la comédie utilisent dans ce type d'analyse, est problématique. Chez P. Dandrey, dans l'expression « esthétique du ridicule », qui fait le titre de l'ouvrage, et dans tout le cours de la démonstration, le mot *ridicule* désigne un personnage dont on peut se *moquer*, c'est-à-dire un personnage qui adopte un comportement déviant par rapport à une norme sociale – et on a là, effectivement, l'un des deux sens du mot *ridicule* qui figurent dans tous les dictionnaires. Si l'on s'en tient à ce sens, il est effectivement possible de considérer que le trait probant et le trait ridicule ne font qu'un : chaque fois qu'un personnage montre par une action son caractère « déviant », il est ridicule, c'est-à-dire qu'on s'en « moque » (ce qui ne signifie pas que, physiologiquement parlant, l'on *rie*). Mais après avoir fait une démonstration qui concerne uniquement le « caractère ridicule » dans le sens « social » de l'expression, P. Dandrey considère que cette démonstration est valable pour le « caractère ridicule » au deuxième sens attesté par les dictionnaires, celui de *personnage qui fait effectivement rire*, ce qui est un coup de force.

Autrement dit, pour bien comprendre la comédie de caractère, il nous semble capital de renoncer à l'idée selon laquelle il existe des caractères comiques (et qu'il suffit donc de les décrire pour faire rire) et plus précisément à ce présupposé de la théorie française du rire qui veut qu'il y ait quelque chose *d'essentiellement* comique dans tout caractère. Les célèbres analyses d'Henri Bergson ont en effet profondément ancré cette idée que reprend Patrick Dandrey : tout « caractère », à cause de son aspect monolithique, est par définition un in-adapté social, donc un ridicule, et la société sanctionne cette inadaptation par le rire (Bergson, 1900). Il y a là un véritable jeu de mots originel sur *ridicule* qui pèse très lourd sur la théorie du comique. Bergson, profitant de l'équivoque d'un mot propre à la langue

34. « Au contraire, un effet des plus farcesques et des plus élémentaires, celui par exemple que suscite la répétition mécanique d'un geste ou d'un mot, se métamorphosera dans son esthétique en marque d'obsession, prendra la valeur et le rôle d'un signe ridicule de préoccupation délirante et de solipsisme exacerbé. » (Dandrey, 1992 : 70)

française, a effectué la fusion toute théorique de deux phénomènes bien distincts : le rire, au sens physiologique, et la moquerie, au sens social. Mais en réalité, cette idée d'un « caractère comique » est chez Bergson de l'ordre du présupposé : comme c'est à partir des comédies de caractère de Molière qu'il a élaboré toute sa théorie du comique, il n'a pas d'autre possibilité que de dire que le caractère est comique – ce qui, épistémologiquement, n'est pas tenable³⁵.

En réalité, s'il existe effectivement des personnages essentiellement ridicules, des personnages dont on peut à chaque instant se moquer, il n'y a pas de personnages essentiellement comiques, de personnages qui à cause de leur caractère, par l'expression de leur caractère, nous font rire à chaque instant. Car il n'y a pas de caractères qui font rire, il n'y a que des techniques qui font rire. Il n'est pas besoin de revenir sur l'argument topique (mais trop vite écarté) de l'avare sinistre, du bourgeois gentilhomme pathétique, du misanthrope haïssable, etc. L'avare, le bourgeois gentilhomme ou le misanthrope ne nous font rire que grâce à un ensemble de techniques de contextualisation comique des caractères. Il n'existe donc pas de *caractère comique*, et la fusion harmonieuse de ces deux critères théoriques de la comédie, rire et primauté du caractère, est une illusion.

La compatibilité de la fable « ascendante » et de la primauté des caractères

Dans une perspective aristotélicienne reconstituée, une comédie de caractère est, on l'a vu, une pièce dont la fable est constituée d'une série de « choix qualifiants » d'un personnage, qui le peignent peu à peu. La fable y est créée par la logique du caractère, elle relate en somme l'itinéraire choisi d'un caractère. Mais lorsqu'un dramaturge veut combiner ce type de poétique avec la poétique de la fable ascendante, un problème se pose. Au début de la comédie, il est toujours possible pour le dramaturge de placer son personnage dans une situation de « malheur » – ou de « suspension » comme disait Mairet – avec l'idée de l'emmener ensuite vers le « bonheur ». Le problème est qu'il n'y a aucune raison particulière pour que la logique propre du caractère l'emmène ensuite vers le « bonheur », et moins encore vers le mariage, ou vers ce « bonheur » très spécifique qu'est la « réconciliation des ennemis », fin préconisée par Aristote.

35. Pour une démonstration détaillée de ce point, voir l'article de Guy Degen : « Le rire de Bergson et l'esthétique de la comédie » (1996 : 139-159).

Une première solution consiste, grosso modo, à choisir de peindre un caractère très spécifique : un caractère dont le principe est de rechercher la concorde générale, la réconciliation, le mariage, ou tout autre événement heureux. Bref, un caractère irénique dont la logique propre est *la même* que la logique de la fable ascendante. Les comédies sentimentales qui prétendent peu ou prou décrire le « caractère de l'amoureux » reposent sur ce principe : la logique de l'amoureux est d'aller vers le mariage. C'est pour une part la démarche de Corneille, qui présente certaines de ses comédies comme des pièces qui *décrivent* des jeunes gens amoureux, tout en mettant en place une dramaturgie d'intrigue : cela n'est possible que parce que ces caractères sont d'un type très particulier, ce sont des amoureux. Mais deux problèmes se posent, qui transforment cette solution en voie sans issue. Le premier est que si l'on veut fonder la comédie *comme genre*, il faut qu'elle puisse générer *plusieurs* œuvres, et ici elle ne peut décrire qu'un seul type de personnage – pour fonder un genre, il faut un champ d'action plus vaste. Le deuxième est celui de son intérêt : les caractères qui intéressent les spectateurs ne sont évidemment pas les caractères iréniques, et ces caractères ont donc en pratique une fâcheuse tendance à s'effacer complètement devant les rebondissements de l'intrigue.

La seconde solution, qui est adoptée par la majorité des dramaturges de la comédie de caractère, consiste à *séparer les rôles*. Le dramaturge pose d'une part un caractère qui suit tout au long de la pièce sa logique propre, par exemple un avaro qui à la fin retrouve sa chère cassette³⁶, et d'autre part un ensemble de personnages dont les actions constituent une fable ascendante – par exemple des amoureux qui vont lutter contre les coups du sort et se marier à la fin. On reconnaît là la formule moliéresque par excellence. Mais le résultat, en termes aristotéliens, est une fois de plus, strictement, un « monstre », car une telle comédie n'a tout simplement pas *une* fable, mais *deux* : c'est un monstre à deux têtes³⁷.

36. Ce qui, notons-le, ne constitue un « dénouement heureux » que pour lui, et pas pour le spectateur.

37. C'est exactement ce que les contemporains de Molière lui ont reproché pendant toute sa carrière, quand ils stigmatisaient l'aspect bâclé de ses dénouements : il écrivait d'une part une comédie de caractère, qui n'avait, structurellement *pas de fin*, et donc pas de fin heureuse, et de l'autre il créait une intrigue amoureuse d'appoint.

Conclusion

L'ensemble des critères discriminants qui ont été spontanément reconstitués par la tradition, et qui constituent pour ainsi dire les critères « pseudo-aristotéliens » du genre de la comédie, a été reconstitué par symétrie à partir d'un ensemble de critères « conventionnels » – ceux de la tragédie *telle qu'Aristote la pense*. La « généricité » de la comédie peut donc être dite conventionnelle³⁸, c'est-à-dire non essentielle (puisque la possibilité de poser le rire, seul candidat sérieux, comme essence du genre a été écartée). De plus, cette généricité peut être dite « seconde » : la comédie n'est un genre que parce qu'on considère *a priori* que la tragédie en est un. Tout s'effondre si l'on considère que la tragédie n'est pas une classe logique, ou qu'elle n'est pas constituée par les critères de *La poétique*, mais par l'essence supposée du tragique. La généricité de la comédie est donc une *généricité conventionnelle et seconde*.

En outre comme ces critères sont incompatibles entre eux dans une optique aristotélienne, une « comédie » donnée ne peut pas répondre à tous les critères du genre. Au maximum, elle répondra à deux critères – la « qualité » des personnages (compatible avec tous les autres), et un des trois autres. Pour parler plus précisément, la comédie est le seul genre dont les critères aient des intérêts inverses. Toute mise en application d'un critère générique de la comédie ne peut que réduire le champ d'application des autres. C'est là, à notre avis, la spécificité du genre : comme classe, le genre de la comédie n'est pas un ensemble de critères auxquels répond un ensemble d'œuvres, mais un ensemble de critères qu'un ensemble d'œuvres tente de combiner au maximum entre eux malgré leurs intérêts contraires – la comédie est un genre *négocié*.

Affirmer que les œuvres « tentent » de combiner les critères ne saurait faire oublier que, dans de nombreuses œuvres, les quatre critères du genre sont bel et bien présents, comme dans celles de Molière, qui écrit des comédies à la fois comiques, de caractère, à intrigue ascendante et à personnages bas – par exemple *L'avare*. Mais ils ne sont réunis qu'au prix d'une destruction du *système des actions* aristotélien. Ce n'est pas qu'une comédie donnée ne puisse pas relever des quatre critères, mais simplement qu'elle ne peut pas les intégrer dans un même système des actions, dans un même objet harmonieux, c'est-à-dire causal ou vraisemblable. Lorsque Molière met en place tous les critères, il les met, pour parler comme Aristote, dans des « parties » différentes de la comédie, qui ne

38. Si nous accordons à ces critères conventionnels plus de poids qu'à d'autres pour constituer le genre comme classe logique, c'est, comme nous l'avons dit, parce que ces critères ont largement *commandé* la production des textes, en raison de l'influence d'Aristote.

peuvent être que structurellement *dé-liées* : l'intrigue amoureuse de *L'avare* va vers le bonheur des amoureux sans que les actions qualifiantes de l'avare y contribuent particulièrement (la possibilité finale du mariage est accordée par un *deus ex machina*), les moments comiques ne sont pas intégrés à cette intrigue, mais ont lieu dans ses marges, etc. La comédie devient un *patchwork*. Autrement dit, si une comédie veut relever de tous les critères aristotéliens de la Comédie, elle doit renoncer à la poétique du bel animal, qui est le fondement même de tout le système aristotélien; pour parler une fois de plus comme Aristote : elle ne peut être qu'un « monstre ». Qui veut faire l'ange fait la bête. La comédie est ce genre très particulier qui, pour exister, doit briser le système dont il a été déduit.

Revenant sur l'histoire de la dramaturgie à la lumière de ce constat, on serait tenté de penser qu'il aurait été plus simple de renoncer à ce que comédie et tragédie soient symétriques et de créer des critères propres à la comédie, en renonçant au système des genres. On peut imaginer qu'Aristote ait pris le parti inverse : constatant qu'il n'était pas possible d'écrire une poétique de la comédie – une *Cômôdia* – symétrique de la poétique de la tragédie, il aurait renoncé à écrire la *Cômôdia*, plutôt que de renoncer au système. Peut-être, pour Aristote, la *Cômôdia* était-elle impossible.

Ce travail tente d'éclairer quelques problèmes théoriques touchant à la comédie comme genre dramatique. Pour définir la « spécificité » de la comédie, il retrace dans un premier temps l'histoire d'une tradition critique mal connue : celle qui consiste à reconstruire la *Cômôdia* fantôme d'Aristote à partir d'une extrapolation symétrique de la poétique de la tragédie. L'enjeu de l'étude consiste ensuite à comprendre si cette poétique reconstituée est techniquement viable, c'est-à-dire si les divers critères génériques ainsi élaborés sont compatibles entre eux. En les couplant deux à deux, on s'aperçoit que ces contraintes génériques de la comédie ont des intérêts strictement inverses : plus une comédie met en œuvre une contrainte donnée, moins elle est à même d'appliquer les autres. Cette étude essaie de tirer les conséquences de ce paradoxe générique, notamment sur le système aristotélicien global : il semble qu'il ne soit pas possible, dans l'optique d'Aristote, d'écrire une *Cômôdia* dans des conditions satisfaisantes de systématisme avec la poétique de la tragédie.

This article attempts to shed some light on theoretical problems concerning the comedy as a dramatic genre. In order to define the "specificity" of this genre, this study begins by sketching out the background of a poorly known critical tradition, more precisely the reconstruction of Aristotle's ghost, the *Cômôdia*, starting with the symmetrical extrapolation of the poetics of tragedy. The crux of the argument lies then in the viability of this reconstructed poetic, that is to say, whether or not the different generic criteria thus worked out are mutually compatible. In combining them two by two, it can be noticed that the generic constraints of the comedy are strictly inverses; the more a constraint is applied in a comedy, the less other constraints will apply. This study attempts to identify the consequences of this generic paradox, especially in terms of a global Aristotelian system. It does not seem possible, in the light of Aristotle, to write a *Cômôdia* which conforms to the system set out in his poetics of tragedy.

Jean de Guardia enseigne la dramaturgie et l'esthétique théâtrale à l'Institut d'études théâtrales (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle). Il s'intéresse particulièrement à la comédie, et termine cette année sa thèse sur la dramaturgie de la répétition chez Molière, sous la direction de Gilles Declercq (Paris III). Il a publié notamment un article intitulé « Les impertinences de la répétition : portée et limites d'un outil d'analyse textuelle » (Poétique, novembre 2002), et participé à la « Biennale Molière » de Pézenas en 2003 (« Problèmes dramaturgiques de la gratuité ludique », dans Molière et le jeu, Pézenas, 2004 [à paraître]).

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE, *La poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lalot, Paris, Seuil, 1980.
- BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris, Félix Alcan, 1900.
- BERTRAND, Dominique, « De la légitimité du rire comme critère de la comédie », dans Gabriel Conesa (dir.), *L'esthétique de la comédie*, actes du congrès du Centre de recherches sur les classicismes antiques et modernes de l'Université de Reims Champagne-Ardenne des 8-9-10 septembre 1995, Paris, Klincksieck, p. 161-170.
- DANDREY, Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.
- DEGEN, Guy, « Le rire de Bergson et l'esthétique de la comédie », dans Gabriel Conesa (dir.), *L'esthétique de la comédie*, actes du congrès du Centre de recherches sur les classicismes antiques et modernes de l'Université de Reims Champagne-Ardenne des 8-9-10 septembre 1995, Paris, Klincksieck, p. 139-159.
- ECO, Umberto, « The frames of comic "freedom" », dans Thomas A. Sebeok (dir.), *Carnival !*, Berlin, New York, Mouton Publishers, 1984, p. 1-9.
- FORESTIER, Georges, « Structure de la comédie française classique », dans Gabriel Conesa (dir.), *L'esthétique de la comédie*, actes du congrès du Centre de recherches sur les classicismes antiques et modernes de l'Université de Reims Champagne-Ardenne des 8-9-10 septembre 1995, Paris, Klincksieck, p. 242-257.
- GENETTE, Gérard, « Des genres et des œuvres », *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 39-133.
- GUILLAUMIN, Jean, « Freud entre les deux topiques : le comique après "l'humour" (1927). Une analyse inachevée », *Revue française de psychanalyse*, n° 4 (juillet), 1973.
- HEINSIUS, Daniel, « Dissertation sur le jugement d'Horace au sujet de Plaute et de Térence [éd. et trad. J.-M. Civiardi] », dans Gabriel Conesa (dir.), *L'esthétique de la comédie*, actes du congrès du Centre de recherches sur les classicismes antiques et modernes de l'Université de Reims Champagne-Ardenne des 8-9-10 septembre 1995, Paris, Klincksieck, 1996, p. 78-116.
- JANKO, Richard, *Aristotle on Comedy: towards a Reconstruction of Poetics II*, London, Duckworth, 1984.
- MAIRET, Jean de, *La silvanire ou la morte vive* [1631], éd. Jacques Scherer, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, t. I, 1975, p. 475-593.
- MARMONTEL, François, *Éléments de littérature*, Paris, Firmin-Didot, 1846.
- MOLIÈRE, *Les fâcheux*, éd. Georges Couton, dans *Œuvres complètes de Molière*, Paris, Gallimard, t. I, 1971, p. 481-525.
- RICCOBONI, Luigi, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, Chez la Veuve Pissot, 1736.
- STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, 1998.