

Étude de la création littéraire en langue anglaise

M. Michael EDWARDS, professeur

Le cours de la première heure, *Shakespeare et la tragédie*, a développé une lecture de la tragédie shakespearienne différente de celles que l'on propose actuellement. On parle d'un scepticisme radical affectant les générations de Montaigne et de Cervantès auquel Shakespeare aurait adhéré ; de la naissance d'une subjectivité qui détruit l'ordre métaphysique et entraîne la perte soudaine de toute possibilité de sens. On cite, pour l'Angleterre, John Donne, qui constate en effet, dans son poème *L'Anatomie du monde* (1611), que « la nouvelle philosophie met tout en doute ». Il s'agit de la *philosophia naturalis* et en particulier de l'astronomie de Copernic, qui, en déplaçant la terre avec le levier du calcul, aurait suscité une agoraphobie cosmique. Mais si « toute cohérence » se retire, pour Donne, du ciel des astres, sa nostalgie est en réalité traditionnelle. Il regrette, non pas une cosmologie périmée, mais le pays de l'origine, avec la conviction que « le monde s'altère depuis la première heure », et si « la structure entière du monde » est maintenant « toute disloquée » (« *Quite out of joint* »), comme le temps est « disloqué » (« *out of joint* ») pour Hamlet, c'est parce que la corruption est entrée, non pas avec les temps modernes, mais « dès le commencement », pour « saisir » et « dépraver » anges, hommes, animaux, plantes, saisons. La prise de conscience des espaces infinis et de la frayeur qu'ils suscitent permet à Donne, comme plus tard à Pascal, de mieux saisir ce qu'est un monde déchu, sans le pousser à se désespérer de l'intelligibilité de la vie.

Il nous est difficile de comprendre Shakespeare, et Donne, après quatre siècles. Il peut nous sembler que la crise épistémologique de la Renaissance amena la disparition d'un monde harmonieux et rassurant, d'un Moyen Âge fondé sur des valeurs éternelles et sur une foi simple en Dieu et en l'immortalité. Ce Moyen Âge est purement imaginaire, comme l'est également un Shakespeare ou bien désarmé par la ruine des repères jusqu'à se livrer au nihilisme devant l'indifférence ou le ricanement méchant de l'univers, ou bien jouant froidement parmi les contradictions et les apories du théâtre « baroque ». Pour nous rapprocher de son œuvre, il faut d'abord chercher le sens des grands lieux communs de son

temps. Que peut signifier croire que le monde fut créé « bon » mais qu'il est déchu — le croire, non pas parce qu'un dogme le dit mais réellement, par la certitude, vécue, que quelque chose *ne va pas*, qu'il y a, au cœur de l'être, une faute terrible dont la face cachée est la mort, et qu'on est soi-même capable de tout ? Que peut signifier croire également que le monde a été racheté, qu'il sera renouvelé et que tout s'ouvre devant les hommes, malgré la présence tenace du mal ? Nous ne pouvons pas supposer, sans examiner attentivement son œuvre, que Shakespeare partageait les croyances de ses contemporains ; nous ne pouvons pas tenir pour certain, non plus, qu'il les rejetait. Il se peut qu'il existe au sein de son théâtre, comme de celui d'Eschyle et de Sophocle, une dimension religieuse étrange pour beaucoup de ses spectateurs aujourd'hui.

Il écrivait, du reste, dans la tradition non pas d'Aristote mais de Chaucer. Pour les Élisabéthains, Chaucer était à peu près le seul écrivain anglais illustre du passé (il partageait parfois la gloire avec Gower et Lydgate), et il avait écrit la plus grande tragédie anglaise, *Troilus et Cressida*, sous forme de poème narratif. La plus célèbre définition de la tragédie par un Anglais se trouvait dans le prologue du *Conte du Moine* dans ses *Contes de Canterbury* : « *Tragedie is to seyn a certeyn storie, / As olde bookes maken us memorie, / Of hym that stood in greet prosperitee, / And is yfallen out of heigh degree / Into myserie, and endeth wrecchedly* », « La tragédie est une certaine histoire, dont de vieux livres nous gardent la mémoire, de celui qui était dans une grande prospérité et qui est tombé de sa haute station dans la misère et finit malheureux. » Le moine ne se contente pas, cependant, de raconter diverses histoires (celles de Jules César, par exemple, de Samson, Néron, Alexandre le Grand) centrées sur un renversement de fortune. Il fait remonter toutes ces chutes à la Chute d'Adam, et même au-delà, à celle de Lucifer ; Lucifer et Adam deviennent, en somme, les premiers héros tragiques. Pour Chaucer, la tragédie relate toujours la même histoire, qui n'est pas une invention de la littérature mais un fait de la condition humaine, puisque l'Histoire répète déjà, intarissablement, un désastre originel. La tragédie n'est ni une certaine forme de théâtre, ni une façon particulière de voir les choses ; le monde est déjà tragique, et les œuvres tragiques existent parce que la tragédie *est*.

Shakespeare semble explorer cette interprétation à la fois de la tragédie et de la vie, pour lui-même, en sondant avec une lucidité extrême les idées constitutives du christianisme afin de voir jusqu'où elles peuvent mener, sans jamais écrire de « tragédie chrétienne » (comme *Polyeucte* ou *Athalie*) et en laissant toujours le spectateur entièrement libre. Il ne se satisfait pas surtout, de la chute tragique, où Chaucer — et Aristote — semblent s'arrêter. Il cherche, dans ses tragédies les plus sombres, des ressources de vie et de poésie. Il s'intéresse à la *vis tragica*, à l'œuvre de la tragédie, à ce qu'elle accomplit au-delà du malheur. Il vise ce que l'on pourrait bien appeler l'espoir tragique, celui qui tient compte de la misère du monde et qui s'affirme même dans la résolution de ne rien atténuer du terrible et du pitoyable.

Il le fait d'abord dans huit pièces qui présentent l'histoire de l'Angleterre pendant la guerre des Deux-Roses, depuis sa source vers la fin du XIV^e siècle jusqu'à sa conclusion à la fin du XV^e, sous le signe de la tragédie. Les pièces semblent se grouper en deux tétralogies, celle qui couvre la première période ayant été composée après. *Richard II*, qui analyse la naissance du conflit, fut d'abord publiée sous le titre, *La Tragédie du roi Richard II*. Comme Chaucer, Shakespeare place la perte d'un « Éden », d'une Angleterre paradisiaque ravagée à cause de l'insouciance du roi, à l'origine de la longue série de catastrophes, et Richard semble se voir en héros chaucérien lorsque, se croyant déjà vaincu, il invite ses alliés à laisser faire Bolingbroke, à s'asseoir avec lui et à raconter « de tristes histoires sur la mort des rois ». La tétralogie se termine avec *Henri V*, où l'audace des *happy few* leur permet d'obtenir un autre Éden, la France, que la pièce appelle deux fois « le plus beau jardin du monde ». Il est vrai qu'*Henri V* n'est pas une tragédie ; le malheur dans les quatre pièces est dépassé dans une sorte de drame héroïque. Le dernier Chœur le replace, cependant, dans le processus tragique en rappelant que, pendant le règne du fils d'Henri V, la France fut perdue et toute l'Angleterre « saignait ».

Si la pièce qui raconte le début de la guerre civile est une tragédie, celle qui en raconte le dénouement heureux l'est aussi, car *Richard III* avait initialement pour titre, *La Tragédie du roi Richard III*. La défaite de Richard est présentée de façon tout à fait chaucérienne, le spectre de Buckingham demandant qu'il tombe du haut de son orgueil : « *Richard fall in height of all his pride* ». L'ascension et la chute de Richard conduisent, cependant, à l'ascension d'Henri VII. Henri cherche « la moisson d'une paix éternelle » ; il promet, dans sa dernière tirade, le pardon, la réconciliation des maisons de Lancastre et d'York, « *smiling plenty, and fair prosperous days* », « la riante abondance et de beaux jours prospères ». Le dénouement, au lieu de restituer une situation antérieure, crée une situation nouvelle, une « prospérité » inattendue. En faisant aboutir, cependant, toute la douloureuse histoire récente de l'Angleterre à une victoire bienvenue dont ses contemporains pensaient ressentir encore les bienfaits, Shakespeare n'efface pas la misère que la pièce n'a cessé de révéler. Reste surtout en mémoire la personne même de Richard, « l'odieux mutilateur de l'œuvre de Dieu », qui, en faisant son « enfer » de la « terre heureuse », semble s'attaquer, comme le diable auquel les autres personnages le comparent constamment, à toute la terre et au plaisir des hommes à l'habiter. À cause de cette présence diabolique, le dénouement joyeux de la tragédie n'est, dans un monde déchu, que provisoire.

À lire ces huit pièces dans l'ordre historique, on voit que Shakespeare explore la forme de l'Histoire, qui devient la répétition apparemment interminable d'un malheur premier et la recherche incessante d'un salut. On y trouve le commencement de la vision shakespearienne des trois temps de la tragédie, qui correspondent aux trois temps de la comédie tels que je les ai étudiés dans le premier cours en 2000-2001. La présence de la comédie dans les tragédies, parfois au fond du malheur (*Le Roi Lear*, *Macbeth*), parfois jusque dans le dénouement

(*Hamlet, Antoine et Cléopâtre*), oblige à réfléchir aux rapports entre deux manières de voir et d'écrire que l'on suppose, habituellement, tout à fait distinctes. En recevant les leçons de Shakespeare, on comprend que tragédie et comédie se rejoignent, peuvent s'imbriquer l'une dans l'autre, parce qu'elles suivent le même trajet. Dans un premier temps, elles s'ouvrent à tout ce qui réjouit, au plaisir d'être, parmi les autres, à la beauté de la terre et de son cosmos. La tragédie touche et accroît notre sentiment d'une certaine gloire au cœur des choses, d'une immensité incommensurable qui nous accueille, d'une vie que les routines quotidiennes dissimulent. La comédie répond à notre bonheur d'être ici, à notre sentiment d'appartenir au monde, par un redoublement d'allégresse et un dégagement du rire. Dans un deuxième temps, elles reconnaissent au contraire ce qui attriste dans l'existence, le déplaisir d'être, le mal de vivre. La tragédie sombre dans le malheur sous toutes ses formes ; elle sonde la perte, l'abandon, la violence, la folie, le désespoir, le vide de sens et surtout la mort, qui est son foyer. La comédie sombre aussi, dans le risible et dans la méchanceté du rire ; elle explore même, de son point de vue, tout le mal qui intéresse la tragédie, jusqu'à la mort, qui ne se réalise pas normalement mais qui garantit, par son ombre, le sérieux de la vision comique. Dans un troisième temps, tragédie et comédie passent le seuil d'une vie, d'un monde renouvelés. La tragédie cherche, dans et au-delà du mal et de la mort, un nouvel être et un nouveau rapport entre la terre et le ciel, en acceptant le plus souvent que ces signes d'une joie définitive soient des présences un peu obscures qui ne fassent nullement disparaître la terreur et la pitié d'un monde malade. La comédie présente à la fin un univers merveilleusement élargi, en créant un rire nouveau devant les nouvelles possibilités du moi et de ses rapports multiples avec le réel.

Les tragédies de Shakespeare se concentrent sur une opposition plus fondamentale que celles proposées, au sujet de la tragédie grecque, par Hegel et par Nietzsche. Plutôt qu'un conflit entre deux partis qui, « pris en eux-mêmes, ont la justice pour eux », ou entre le *dionysiaque* et l'*apollinien*, elles mettent en scène deux modes contraires et également vrais de voir le monde, selon les figures de l'Éden ou de la Chute. Elles explorent une *duplicité* au cœur du vécu qui n'est ni une idée surgie à la fin de la Renaissance ni une caractéristique du théâtre baroque, en s'efforçant, par tous les moyens imaginables et légitimes, de la dépasser. La tragédie shakespearienne, c'est l'occasion de s'émerveiller devant la grandeur, la misère et le possible insoupçonnés de la vie.

Comme Shakespeare parsème son théâtre de petits arts poétiques (dialogue de Thésée et d'Hippolyta sur l'imagination, par exemple, au dernier acte du *Songe d'une nuit d'été*), il compose de temps à autre des *arts tragiques* brefs mais complets : la « prophétie » de Jean de Gand au deuxième acte de *Richard II*, qui avance de l'Angleterre édénique (« *This other Eden, demi-paradise* ») à l'Angleterre en ruines, en évoquant, au loin, le « sépulcre, dans la rebelle Judée, / De la rançon du monde » ; le sonnet servant de prologue à *Roméo et Juliette*, où la « dignité » de certaines grandes familles et la « beauté » de leur ville sont assom-

bries par le destin de deux amants « contrariés par les astres », dont la mort seule, cependant, est capable d'apaiser la « fureur opiniâtre » de leurs parents, qui scelleront leur accord à la fin de la pièce en créant une autre idée de la fraternité ; les dix-sept premiers vers d'*Antoine et Cléopâtre*, qui présentent la figure chaucérienne d'Antoine dans l'imagination de Philon : « Un des trois piliers du monde transformé / En bouffon de catin », puis le point de vue tout autre d'Antoine même sur l'illimitation de l'amour qu'il vit avec Cléopâtre, capable de découvrir ou de créer « un nouveau ciel, une nouvelle terre », un nouvel état de l'être humain et du monde vers lequel il irradierait. Les deux perspectives contrastées invitent aussi le spectateur à sonder la réalité de cet amour fabuleux mais peut-être illusoire.

Afin que sa recherche d'un dépassement du malheur, d'un au-delà de la catastrophe, ait un sens, Shakespeare descend dans l'abîme de la tragédie, dans la réalité d'un monde déchu, en allant plus loin, peut-être, qu'aucun autre écrivain. L'altérité parfois terrifiante d'un tel monde s'incarne dans le spectre du vieil Hamlet, dans les sorcières de *Macbeth*, dans le *monstrueux* qui ne cesse de paraître dans *Othello*. Sa folie se révèle dans la déraison de Lear, qui perd contact avec tous les ordres — psychologiques, politiques, cosmiques, linguistiques — raisonnables mais hallucinés qui protègent, qui sont utiles dans le va-et-vient de la vie au jour le jour, mais qui voilent l'univers désaxé et qui disparaissent dans la quête tragique du vrai. Son insignifiance (au sens propre du mot) pour qui s'y abandonne en choisissant le mal, leurre tout particulièrement Macbeth, qui n'entend que le « bruit » et la « fureur » d'un récit « conté par un idiot » et « ne signifiant rien », à la fin d'une pièce où, par un tout autre choix, Shakespeare l'a placé dans un récit intelligible et tout à fait éloquent, de damnation et de rédemption.

Du fond du malheur on entend parfois des paroles terribles et brèves ou des cris à peine articulés. « *I have supped full of horrors* », dit ce même Macbeth, « Je suis gorgé d'horreurs », et cela suffit pour ouvrir une fenêtre sur un immense inconnu. « Oh ! insupportable ! », gémit Othello prenant conscience soudain qu'il vient de tuer sa femme, et quand il affirme qu'il est impossible de supporter une telle peine, nous n'avons qu'à le croire. Devant les têtes coupées de ses fils, sa propre main tranchée et sa fille violée et mutilée, Titus Andronicus se plonge dans un étrange silence puis, d'une voix qui semble venir d'ailleurs, il rit : « *Ha, ha, ha!* » Ce rire tragique, le contraire absolu du rire de l'allégresse et du rire de l'émerveillement que Shakespeare répandra dans ses comédies, semble représenter le nadir de la tragédie, le point où même le rire, même ce signe éclatant du bien-être du corps et de l'esprit, s'engouffre dans le malheur, dans une syllabe folle répétée en deçà du langage comme la réaction ultime à un monde insoutenable. Quand Othello apprend que le guette une détresse pire encore que celle d'avoir tué Desdémone — celle de la savoir innocente —, il se jette sur le lit en s'écriant, « *O! O! O!* » Dans une pièce où le langage cherche constamment à se dépasser, surtout par la bouche d'Othello lui-même,

en une poésie souverainement expressive, cet échec de la parole est à la fois pathétique et très parlant. L'horreur de la culpabilité s'étant ajoutée au déchirement de la perte, nous entendons dans ce « Oh ! » réitéré le cri même de la tragédie. Le roi Lear pousse, finalement, un cri semblable, « *Howl, howl, howl !* », au moment où il entre en scène avec le cadavre de sa fille, preuve que « le pire n'existe pas » et que l'horreur n'a pas de fond. On traduit habituellement, « Hurlez, hurlez, hurlez ! », car il se peut que Lear demande aux autres personnages, aux « hommes de pierre » qui le regardent, de se lamenter avec lui. Peut-être émet-il simplement un cri d'animal, un hurlement de loup qui exprime parfaitement une désespérance inaccessible au langage.

On sent bien que, pour aller au-delà d'une telle vision du malheur, pour sauver, en quelque sorte, le vivre et assurer la valeur de la poésie au théâtre, de l'imagination littéraire, il faut à Shakespeare d'immenses ressources d'espoir et une foi avertie mais inépuisable en l'inexploré de la vie humaine. L'élan tragique de son œuvre s'accomplit de nombreuses manières ; je me limiterai, pour ce résumé, à son examen patient de l'*être* et du verbe où il s'exprime.

Vu la fascination exercée partout et toujours par le vers d'Hamlet, « *To be, or not to be, that is the question* », il est à supposer que, pour tout le monde, être ou ne pas être est en effet la grande question, quel que soit le sens exact donné à ses mots. Mais pourquoi ? Selon le monologue qui suit, parce que le poids de l'existence est tel qu'après toutes les autres questions que l'on peut poser, on arrive nécessairement à la plus radicale : la vie vaut-elle la peine d'être vécue ? On reconnaît dans le vers célèbre la présence authentique de la tragédie, sa résolution d'aller au fond, d'envisager le pire. Hamlet s'est déjà rendu compte, cependant, qu'il est devenu depuis peu mélancolique, et tout change au dernier acte. Après des scènes *comiques* au cimetière, il affirme avoir appris que « *There's a divinity that shapes our ends, / Rough-hew them how we will* », « Il est un dieu qui donne forme à nos projets, / De quelque façon que nous les ébauchions ». (Remarquons qu'Horatio ne répond pas, « Oui, mon seigneur », ou « En effet », mais « *That is most certain* », « C'est tout à fait certain. ») Après une autre scène comique, celle où Hamlet se gausse de l'affectation d'Osric, vient une deuxième déclaration semblable : « *There is a special providence in the fall of a sparrow. [...] The readiness is all* », « Il est une providence spéciale dans la chute d'un moineau. [...] Être prêt, voilà tout. » Les deux passages par la comédie conduisent à des moments où Hamlet affirme l'existence d'une transcendance, et où il dit, en somme, « *There is...* », « Il est... ». Il transforme ainsi ce verbe *être* qui le troublait profondément dans le plus philosophique de ses nombreux monologues, en affirmant un Êtant objectif et indépendant mais merveilleusement proche, en découvrant l'éternité inconditionnelle de ce qui Est.

Ayant posé la question fondamentale, Shakespeare explore dans ses autres tragédies l'aventure du verbe *être*, la recherche, au-delà du malheur ontologique, d'un être renouvelé. Il est vrai que dans *Othello*, la tragédie suivante, le rôle d'Iago est de nier l'être, en partie en introduisant dans le verbe un trouble

pervers, en parlant en énigmes (« *He's that he is* », « Il est ce qu'il est », « *I am not what I am* », « Je ne suis pas ce que je suis ») afin d'abolir l'être dans le non-sens. Il est vrai aussi qu'avec Othello, Iago réussit, car lorsque Lodovico demande où est « cet homme » impétueux et malheureux qui a tué sa femme, Othello répond : « *That's he that was Othello ; here I am* ». On traduit de diverses façons ; je comprends : « Vous parlez de celui qui fut Othello ; me voici, moi ». Car Othello est devenu étranger à lui-même, et ce qui survit du forcené de jadis, qui avait pour nom « Othello », est un « je » innommable et vide.

Dans les autres tragédies, cependant, l'être, d'une manière ou d'une autre, est sauvé, au moins provisoirement. Coriolan, qui se félicite follement d'être qui il est, en refusant de se trahir — « *I play / The man I am* », « je joue / L'homme que je suis » — et en ressentant, selon Aufidius, une nécessité incontournable « *Not to be other than one thing* », de rester inflexiblement le même, mais littéralement, « de ne pas être autre chose qu'une seule chose », éprouve à la fin l'indispensable effondrement de cet être autogène. Devant sa famille venue l'implorer de ne pas se venger de son bannissement en ravageant Rome, il veut désavouer le pouvoir qu'ont soudain sur lui « l'affection » et « la nature », puis se dit, au cours d'un étrange et émouvant monologue intérieur :

*I melt, and am not
Of stronger earth than others.*

Je fonds, et ne suis pas
D'une argile plus ferme que les autres.

Au début d'une grande *scène de reconnaissance*, c'est la poésie, c'est le vers qui donne à Coriolan la prise de conscience abyssale de son non-être, en lui permettant de dire, grâce à l'enjambement, non pas simplement qu'il n'est pas d'une argile plus ferme que les autres, mais, en premier lieu, qu'il *n'est pas*. Dans une situation totalement différente de celle d'Hamlet, il apprend ce que signifie être puis ne pas être, en perdant, heureusement, bien plus que son orgueil et sa colère, en se reconnaissant dans une lumière nouvelle.

Dans *Macbeth*, on est surtout conscient de l'instabilité de l'être provoquée par les sorcières : « Le pur est immonde, et l'immonde est pur », et de l'anéantissement de l'être dans l'esprit de Macbeth dévasté par la tentation : « Et rien n'est, hors ce qui n'est pas ». Mais le rival heureux de Macbeth, Malcolm, voulant éprouver Macduff, feint d'être dévoré par tous les vices, et conclut : « Je suis ce que j'ai dit ». Voyant dans l'indignation de Macduff la preuve de sa loyauté, il désavoue le mal qu'il vient de confesser et se présente ainsi : « *What I am truly, / Is thine, and my poor country's, to command* ». Sous le premier sens : « ce que je suis vraiment est à ta disposition et à celle de mon pauvre pays », on entend : « ce que je suis vraiment, c'est le fait d'être à toi, et à mon pauvre pays ». Être, pour Malcolm, c'est appartenir aux autres, et inversement, pourrait-on ajouter, appartenir aux autres, reconnaître la primauté du vouloir d'autrui,

c'est *être*, c'est accéder à un réel au-delà du simple exister, c'est pouvoir dire, dans une plénitude ontologique, « je suis ».

Dans *Le Roi Lear*, finalement — une très grande tragédie que la gloire d'*Hamlet*, surtout en France, a quelque peu obombrée — l'errance de Lear, c'est un pèlerinage vers l'être. S'étant privé de sa royauté, il ne se trouve plus : « Ceci n'est pas Lear. [...] Qui peut me dire qui je suis ? », mais il se trouve réellement vers la fin, en sortant de sa longue folie pour répondre à sa propre question : « Je suis un vieillard bien sot et bien simple. » Il se voit ainsi au moment critique d'une autre *anagnôrisis*, où il se reconnaît et où il reconnaît son enfant Cordélia, qui lui répond, « *And so I am, I am* », dans une expression qui dit, avec une parfaite simplicité (« votre enfant » étant sous-entendu) : « Et ainsi je suis, je suis. » Dans ce « je suis » qui semble monter du tréfonds de l'âme, on touche à une vérité invulnérable que le spectateur n'oublie pas lorsque les plus épaisses ténèbres déferlent sur le dénouement. Et pas uniquement des ténèbres. Edgar, en se déguisant en mendiant fou, choisit de se dégrader, de dénigrer son corps, de mimer même la folie, de renoncer, presque, à son humanité, dès que la fausse accusation de son frère lui fait perdre son nom. « *Edgar I nothing am* », se dit-il, « Comme Edgar, je ne suis rien ». Il apprend, pour citer encore une fois ce vers d'*Hamlet* qui semble hanter Shakespeare dès qu'il l'écrit, à *ne pas être* ; il comprend que c'est là en effet la question, et qu'il doit se dépouiller de son être s'il espère avoir accès un jour à l'être véritable. Il se revêt au cinquième acte d'un dernier déguisement, celui du chevalier qui survient pour redresser les torts, et après avoir vaincu son frère en combat singulier, il se révèle enfin : « Mon nom est Edgar ». S'étant entièrement transformé au cours de la tragédie, il trouve qui il est, et par ses derniers mots il accepte la couronne.

À écouter Edgar à la fin de la pièce, on peut se rappeler la rencontre de Lear et de Pauvre Tom sur la lande. « L'homme n'est-il que cela ? » avait demandé Lear en regardant le gueux grelottant sous l'orage, avant de conclure que, sans l'aspect trompeur que lui donne la civilisation, l'homme « n'est rien de plus qu'un tel animal, pauvre, nu, fourchu ». C'est assurément un des moments fondamentaux de la tragédie shakespearienne et de la tragédie universelle, et on serait tenté de le dire particulièrement désolant. À lire certains commentaires, on croirait en effet que Shakespeare atteint ici le fond de son désenchantement, la perception nue et sans appel de la condition tragique de l'homme. Mais, sans que Lear le sache, une tout autre réponse à sa question est devant lui, et devant les spectateurs, car sous les dehors de Pauvre Tom se trouve Edgar. Filleul et successeur de Lear, jeune déshérité qui prend sur lui toute la misère de la pièce, Edgar est bien plus que « cela ». Il représente l'espoir de la tragédie ; il paraît devant Lear avec sa double identité, d'homme perdu et d'homme capable de se retrouver.

Le cours de la deuxième heure, *Molière et la comédie*, a présenté une autre façon de comprendre le *rire* de Molière. Pour tant de critiques, le vrai Molière, c'est celui qui s'illustre dans la comédie « sérieuse », dans la « haute » comédie,

en écrivant *Le Tartuffe*, *Dom Juan* et *Le Misanthrope*, ou encore *L'Avare* et *Les Femmes savantes*. C'est ainsi qu'il prend place parmi les auteurs universels, pour la plus grande gloire de la France. On met en avant l'habile observateur qui « peint avec tant de force et de beauté les mœurs de son pays » (Fénelon) et il est clair que l'on n'a pas entièrement tort. En parlant de la « haute » comédie, cependant, on laisse supposer que toute comédie qui ne s'élève pas ainsi est basse, et que pourrait-il exister en dehors de la comédie sérieuse sinon une comédie qui manque de sérieux, qui ne s'occupe pas des problèmes de la société et de l'individu, mais qui ne fait qu'amuser ? En voulant établir une hiérarchie des formes comiques, en cherchant surtout quelque chose de substantiel à se mettre sous la dent (libertinage, psychologie des anormaux, éducation des femmes) on se leurre profondément, me semble-t-il, sur le vrai sérieux de la comédie, sur la manière dont elle pense, et sur les possibilités du rire.

Certains ont protesté contre cette façon de voir Molière — Louis Jovet, par exemple : « J'en ai assez du philosophe et du satirique » —, mais la situation n'a pas changé, et même les approches les plus ouvertes ont laissé subsister beaucoup de malentendus.

Cette première erreur a plusieurs conséquences fâcheuses. D'abord, afin de rendre Molière tout à fait grave et digne de l'attention du spectateur le plus réfléchi, on décourage le rire. *Georges Dandin* devient une pièce « cruelle », *Le Malade imaginaire* une œuvre « singulièrement amère ». Dans *L'Avare*, Harpagon cherche sa cassette volée avec le désespoir d'un aliéné. À la fin de *Dom Juan*, Sganarelle crie « Mes gages, mes gages, mes gages ! » vers le silence de l'abîme, en s'affligeant comme s'il avait perdu un être aimé. Ces lectures et mises en scène qui se veulent modernes, retrouvent en réalité une méfiance ancienne à l'égard du rire. Le rire, écrit Marmontel, « est une convulsion douce, que le plus grand nombre des hommes préfère, autant qu'il le peut sans rougir, aux plaisirs les plus délicats du sentiment et de la pensée » ; voilà pourquoi les « farces » de Scarron réussissent à côté des « chefs-d'œuvre » de Molière. Il est sous-entendu que Molière ne fait pas rire, et que le rire embarrasse l'intellectuel qui se respecte et l'empêche — autre erreur importante — de sentir et de penser. Et voici Voltaire : « *Le Médecin malgré lui* soutint *Le Misanthrope* ; c'est peut-être à la honte de la nature humaine, mais c'est ainsi qu'elle est faite : on va plus à la comédie pour rire que pour être instruit. »

Voltaire serait content d'observer que, sauf dans quelques petits théâtres parisiens, on ne rit pas beaucoup aux comédies de Molière, ou aux drames qu'elles sont devenues. (On riait davantage pendant mes cours !) Une deuxième conséquence est de supposer chez Molière un rire, certes, mais un rire malheureux et peut-être, au fond, mauvais. L'art de Molière se réduirait à une invitation à nous moquer des hommes. Cela semble naturel, pourtant, dès que l'on tient pour évident que la comédie s'occupe du *ridicule* et que Molière est un grand auteur comique. Dans livre après livre à son sujet, comme dans ceux qui examinent la comédie en général et le rire selon son essence, le lien entre la comédie et le

ridicule semble aller de soi. Je ne sais pas si ce point de vue est spécifiquement français (il n'est pas anglais), mais il est certain qu'en France, du moins dans le domaine de la théorie, l'on rit *de* quelqu'un ou *de* quelque chose. Le rire est agressif. Il inspire, pour Bergson, « la crainte » et il « réprime » les excentricités : devant l'impertinence des conduites anti-sociales « la société réplique par le rire, qui est une impertinence plus forte encore ». Et Bergson conclut : « Le rire n'aurait donc rien de très bienveillant. Il rendrait plutôt le mal pour le mal. »

C'est triste, le rire... Si la comédie devait triompher, d'ailleurs, de nos ridicules, il n'y aurait plus de comédie. Même résultat si les *raisonneurs* avaient gain de cause : on ne rirait plus.

Il est vrai que Molière parle lui-même de *ridicule* lorsqu'il réfléchit sur la comédie et qu'il la défend. En regardant « ce qu'est la comédie en soi » dans la préface du *Tartuffe*, il allègue que « n'étant autre chose qu'un poème ingénieux, qui, par des leçons agréables, reprend les défauts des hommes, on ne saurait la censurer sans injustice ». En réitérant le lieu commun, *castigat ridendo mores*, dans le premier « placet » qu'il présente au Roi sur la même pièce : « Le devoir de la comédie [est] de corriger les hommes en les divertissant », il met en valeur l'utilité d'une pièce qui lui avait causé des ennuis. Il est indéniable que Molière s'intéressait aux effets comiques à tirer du côté risible des hommes (*La Critique de l'École des femmes* et *L'Impromptu de Versailles* le montrent), mais il importe de voir que la comédie satirique n'est qu'un élément — il est vrai, considérable — de son théâtre, et de nous demander, même à propos de ce genre de comédie où tout peut sembler clair, ce qui nous fait rire exactement et où se trouve, en dernière analyse, le comique.

Autre conséquence : on méprise la farce, on regrette, autant que Boileau, que Molière y « sombre » souvent. Malgré les efforts de Copeau, entre autres (et jadis de Lanson), on s'efforce de croire que la farce n'est présente chez Molière que pour plaire au grand public et qu'il prenait progressivement ses distances avec elle. Dans un livre épais qu'on lit encore (à juste titre) sur les trois « grandes » comédies, Jacques Guicharnaud relègue dans une note en bas de page la scène du *Misanthrope* avec « Monsieur Du Bois, plaisamment figuré », pourtant si avancée théâtralement et si considérable pour la compréhension du comique de l'acte qu'elle termine et de la pièce entière. En fait, la farce accompagne Molière jusqu'à la fin — *Le Médecin malgré lui* fut créé deux mois après *Le Misanthrope*, *Les Fourberies de Scapin* datent de 1671 et c'est la farce qui anime, avec la musique, *Le Malade imaginaire* —, sans doute parce qu'il en saisissait la profondeur.

Si on dédaigne la farce, on néglige le plus souvent les comédies-ballets — ou plutôt, on les néglige *en tant que* comédies-ballets. C'est sans doute en partie parce qu'on ne sait pas trop ce que l'on pourrait dire à leur sujet. On s'habitue à les voir présentées par les éditeurs comme des œuvres de Molière (ce qui est faux), avec une allusion, parfois dans une note, au fait que « la musique des

intermèdes » est de Lully ou de Charpentier. Un livre récent sur *Le Malade imaginaire* ne trouve même pas nécessaire de mentionner la musique et la danse. On examine ces œuvres très originales et riches en leçons d'esthétique et de vie comme des textes, et cela aussi semble naturel : un chercheur littéraire n'est pas, après tout, un spécialiste de la musique, et celui qui lit Molière pour son plaisir ne voit pas quelles questions poser à propos de tout ce qui n'est, dans ces ouvrages, ni vers, ni prose.

On plaint Molière, du reste, d'avoir été, malgré lui, un « écrivain de cour ». On déplore que Louis XIV, dans son désir inlassable d'être diverti, ait commandé à Molière tant d'agréables babioles, en l'empêchant de poursuivre à fond son travail authentique. Mais non seulement Molière, acteur de génie, aimait aussi danser et chanter (avec peu de voix, paraît-il), mais il suffit de lire la préface des *Fâcheux* pour voir la révélation que fut pour lui, au moment de collaborer avec Beauchamp, d'Olivet et Lully, le fait de « ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie ». On l'a dit, mais il faut le redire parce que trop de gens n'écoutent pas : Molière s'enflamma dès 1661, à peine trois ans après son installation à Paris, devant un « mélange [...] nouveau pour nos théâtres », devant la découverte d'une œuvre totale qu'il pensait déjà développer dans « d'autres choses qui pourraient être méditées avec plus de loisir ».

Le plus grave, c'est que l'on monte très rarement les comédies-ballets dans leur intégralité. Elles sont coûteuses, soit, mais en réduisant à peu de chose la musique et la danse ou en les supprimant carrément, on nous met dans l'incapacité de connaître, telle qu'il la concevait, une forme de théâtre que Molière ne cessait d'explorer et qui le préoccupait tout particulièrement dans ses dernières années.

À lire attentivement Molière, sans les œillères de l'habitude, on voit d'abord qu'il était constamment à la recherche d'une autre sorte de rire, généreux et libérateur. Au début de la première pièce qui a survécu, *La Jalousie du Barbouillé*, le Barbouillé se dit : « Il faut avouer que je suis le plus malheureux de tous les hommes. » Au début d'une de ses dernières pièces, *Les Fourberies de Scapin*, Octave s'écrie : « Ah ! fâcheuses nouvelles pour un cœur amoureux ! Dures extrémités où je me vois réduis ! » Il dira à la deuxième scène, comme si Molière se souvenait du Barbouillé : « je suis le plus infortuné de tous les hommes ». La comédie commence ici par plonger dans le malheur, mais de manière si outrée que, sans oublier l'existence du malheur, qu'elle nous rappelle ainsi en un éclair, nous rions, non pas par méchanceté mais parce que nous voyons au-delà. Nous savons que, si un personnage parle avec une affliction si comique, la comédie va probablement s'ingénier à le rendre heureux. La comédie, telle qu'elle se manifeste dans ces exemples très simples et dans ces brillantes attaques (comme on dit en musique), c'est l'intuition qu'il y a *autre chose*, que le malheur n'est pas définitif.

Molière donne à certains de ses personnages le rire bienfaisant que le spectateur connaît à de tels moments. Dans le *Dépit amoureux*, Gros-René et Marinette se disputent, se fâchent, se rendent les cadeaux qu'ils se sont donnés et décident de se séparer en « rompant la paille ». « Romps, dit Gros-René, voilà le moyen de ne s'en plus dédire. / Romps : tu ris, bonne bête ? » Et Marinette de répondre : « Oui, car tu me fais rire. » Nous partageons ce bon rire, qui n'est pas satirique, mais qui fait du bien en permettant de dépasser le mal. Il agit aussitôt sur Gros-René : « La peste soit ton ris ! Voilà tout mon courroux / Déjà dulcifié. » Le dernier mot, génial, parachève tout, par sa singularité et par son élégante mise en valeur de l'hémistiche.

Le *Dépit amoureux* est la quatrième pièce de Molière. Dans sa dernière, *Le Malade imaginaire*, Argan parle ainsi à Angélique : « O ça, ma fille, je vais vous dire une nouvelle, où peut-être ne vous attendez-vous pas. On vous demande en mariage. Qu'est-ce que cela ? vous riez. » Angélique suppose qu'il s'agit de Cléante, le jeune homme qu'elle aime mais dont elle n'est pas sûre d'être aimée, comme elle vient de le dire, avec beaucoup d'agitation, à Toinette. Voyant dans le fait qu'il l'a demandée en mariage la preuve de son amour, elle est naturellement joyeuse, mais pourquoi rire ? Parce que le plus beau de tous les rires, c'est le rire de l'émerveillement, de la joie mêlée d'étonnement. C'est le rire qui accueille le monde nouveau au-delà du malheur. C'est même, pourrait-on dire, le grand rire de la Comédie. Où sont ici la satire, le ridicule, la correction des vices ? Et où se trouve ce rire salutaire dans Aristote, Hobbes, Baudelaire, Bergson, dans tous les théoriciens du rire malheureux ? Bien sûr, Angélique se trompe : Argan veut la marier à l'inénarrable Thomas Diafoirus. Mais au fond elle ne se trompe pas. Cléante l'aime, et Argan consentira à leur mariage.

A-t-on suffisamment réfléchi, dans le même sens, sur les rôles que Molière jouait ? En créant Arnolphe, par exemple, Orgon (plutôt que Tartuffe), Sganarelle (plutôt que Dom Juan), Alceste, Harpagon, Monsieur de Pourceaugnac, Monsieur Jourdain ou Argan, Molière-acteur prend sur lui la raillerie des spectateurs. Si, en écrivant de telles pièces, il dirige le rire contre certains personnages en particulier, en les jouant il se met à la place des personnages et porte le fardeau de son propre ridicule. Peut-être ne pensait-il pas ainsi ? En concevant Alceste, cependant, il semble réfléchir très précisément au bien-fondé de la raillerie et à la valeur du rire qu'elle provoque. Dès le début, Philinte essaie d'éclairer Alceste :

Je vous dirai tout franc que cette maladie,
Partout où vous allez, donne la comédie,
Et qu'un si grand courroux contre les mœurs du temps
Vous tourne au ridicule auprès de bien des gens.

Il faut se rappeler que, sur la scène, l'acteur qui joue Philinte dit cela à Molière. Il lui déclarera, quelques vers plus tard, que « c'est une folie à nulle autre seconde / De vouloir se mêler de corriger le monde ». Mais c'est ainsi que Molière se voyait lui-même, en supposant, dans la préface du *Tartuffe*, que

« l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes ». Le mot *corriger*, tout à fait traditionnel, prendra une couleur agressive dès la création d'Alceste. C'est également ainsi que les autres voyaient Molière à l'époque, et lorsque nous lisons dans la préface de l'édition posthume de ses œuvres, de 1682, qu'à partir d'un certain moment dans sa carrière il se proposa « pour but dans toutes ses pièces d'obliger les hommes à se corriger de leurs défauts », le mot *obliger* rappelle irrésistiblement, dès que l'on y pense, la violence d'Alceste. Et c'est ainsi que Donneau de Visé présente Molière dans la *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope*, que Molière publiait dans toutes les éditions de la pièce. En citant, presque, Philinte (« contre les mœurs du temps ») sans s'en rendre compte — mais Molière pouvait apprécier l'ironie du rapprochement — Visé écrit que Molière voulait faire une pièce « où il pût parler contre les mœurs du siècle », expression qui revient sous la forme, « parler contre les mœurs du siècle et n'épargner personne ». *N'épargner personne* : c'est Alceste tout craché, et Molière pouvait bien s'inquiéter d'un rire si peu joyeux et d'une comédie qui, au lieu de libérer, accable. Il semble se demander, dans l'avertissement de Philinte, si la comédie satirique n'est pas une « folie » et l'auteur satirique un Alceste en puissance.

En jouant, presque, son propre personnage, Molière se moque de lui-même et rachète, en quelque sorte, la satire — comme il le fait aussi au moment où Philinte croit voir en Alceste et en lui-même les deux frères dans une autre pièce de Molière, *L'École des maris*, et où Molière-Alceste répond : « Mon Dieu ! laissons là vos comparaisons fades. » *Le Misanthrope*, qui contient tant de petites satires prononcées par les personnages, tant de portraits désobligeants d'absents dont nous ne connaissons que le nom, c'est l'occasion pour Molière de contempler les limites de la satire — qu'il n'abandonnera pas (son avant-dernière pièce sera *Les Femmes savantes*), mais qui deviendra désormais bien moins importante dans son œuvre que la farce et la comédie-ballet.

Il cherchait également, si j'ai bien lu son œuvre, un autre sens, une autre destination, pour la comédie. Ce qui s'oppose d'abord aux diverses formes du malheur (qui s'étendent jusqu'à la mort, laquelle se montre dès les premières phrases de *La Jalousie du Barbouillé* — « Si je la tuais... » — et se réalise non seulement dans *Dom Juan* mais aussi dans *Les Fourberies de Scapin*), c'est la créativité théâtrale. Pour résoudre les problèmes de *L'Étourdi*, Mascarille doit trouver sans cesse des « inventions », chacune « dessus le champ bâtie », et puisqu'il est à peu près certain que Molière jouait ce rôle, c'est lui qui se félicite quand son personnage parle d'un « trait merveilleux de [son] art » et c'est lui dont Lélia vante l'« esprit, en intrigues fertiles ». En rendant Lélia, au contraire, « fertile en [...] contretemps », lesquels obligent Mascarille à concevoir d'innombrables « ruses, détours, fourbes, inventions », Molière ne se contente pas de créer une très efficace dynamique théâtrale, car derrière les étourderies de son maître, Mascarille discerne une machination plus sinistre. Il est convaincu d'être entravé par un « démon contraire », et se demande qui « l'emportera de ce diable

ou de [lui] ». Il craint, dans *Lélie*, « ce démon brouillon dont il est possédé », et si *Lélie* n'est évidemment pas *possédé* dans le sens biblique, on dirait néanmoins que le conflit entre l'invention et le contretemps cache une guerre plus radicale, et plus importante pour un écrivain, entre la création et la confusion, le chaos. Lorsqu'*autre chose* intervient pour sauver la situation, *Lélie* fait sa dernière entrée en scène et Mascarille lui lance ce défi : « Voyons si votre diable aura bien le pouvoir / De détruire à ce coup un si solide espoir. » *L'espoir* de la comédie se gagne non seulement contre la bêtise d'un *Lélie* mais contre les manœuvres d'une réalité en partie malveillante.

Tout se résout dans une *scène de reconnaissance*, dont on est tenté de dire qu'elle est conventionnelle et invraisemblable : Célié, que des Gitans ont laissée chez Trufaldin, est en réalité sa fille ; Andrès, qui ressent un amour étrangement chaste pour Célié, se révèle être son frère ; le père, la fille et le fils se retrouvent, par le plus grand des hasards, après de longues années de séparation. Mais on pourrait dire aussi que cette *anagnôrisis* est le fruit de la bonne fortune, soudaine et multiple, qui semble intéresser Molière dans beaucoup de ses pièces et qui donne lieu ici à ce que Mascarille appelle un « miracle » et Célié un « succès merveilleux ». Après le très long récit (80 vers) qui explique tout et qui annonce que le mariage entre *Lélie* et Célié pourra enfin se faire, celle-ci répond par un seul vers : « Je demeure immobile à tant de nouveautés ». L'adjectif, inattendu et parfait, propose que la comédie va du mouvement accéléré de l'allégresse à l'immobilité provisoire de l'émerveillement, devant l'exubérance du nouveau.

L'essentiel, cependant, c'est que Mascarille est dépassé par les événements. Ce ne sont pas ses inventions qui permettent aux jeunes amants de se marier, et il n'est à la fin que le témoin d'une quantité de choses auxquelles il ne pensait même pas. Molière ne lui demande plus d'agir mais de raconter, de résumer dans un récit le sens de la comédie. Devant le « miracle » dont il a appris la nouvelle, et qu'il déclare produit par « le Ciel », on peut se souvenir que, contemplant un moment les obstacles qui s'opposaient à son inventivité, il avait avoué les limites de son pouvoir : « je ne sais point l'art de faire des miracles ». *Lélie* aussi supposera que son mariage avec Célié est l'œuvre de « la puissance absolue [...] du Ciel », comme Trufaldin que c'est « le Ciel » qui lui envoie le bonheur, et même si Molière n'écrit pas en chrétien, nous pouvons supposer qu'il cherche quelque chose d'un peu mystérieux qui se tient au-delà de l'invention théâtrale (comme dans le songe de Trufaldin, qui rêve que son fils lui sera rendu et qui le retrouve en effet), une *possible*, une bonne chance qui œuvrerait en faveur des personnages. Et comment Mascarille décrit-il tous ces « incidents à la fois enfantés » par autre chose que sa ruse ? — « Grande, grande nouvelle, et succès surprenant [...] La fin d'une vraie et pure comédie. »

Dès *L'Étourdi*, dès son troisième ouvrage et sa première grande pièce en cinq actes et en vers, Molière envisage une comédie qui va au-delà du ridicule, d'une raillerie où l'on rit *de* quelqu'un. Dès 1655, il cherche, et il trouve dans une forme simple mais complète, non seulement une « pure » mais une « vraie »

comédie, une vision comique où le réel est saisi par une *vis comica* visant la joie, l'inattendu, le nouveau et, en supplément (à l'instar de *Comme il vous plaira* de Shakespeare), quatre mariages aussi invraisemblables que réjouissants et porteurs d'avenir. Et ne disons pas qu'il dépassera bientôt ce genre de comédie « romanesque » pour des comédies sérieuses et satiriques, car *Les Fourberies de Scapin* reprennent et approfondissent *L'Étourdi*. On sait que les *Fourberies* sont un résumé du théâtre, mais il faut se demander pourquoi. Pour mener à bien ses multiples inventions, Scapin fait « répéter » son rôle à Octave et joue lui-même le rôle d'Argante. À un moment, il « cherche [...] un homme [...] pour jouer un personnage dont [il a] besoin », tout comme Molière cherche des acteurs pour ses propres personnages. Lorsque Géronte est dans le sac, Scapin prend une série de rôles : un Gascon, un Suisse, puis plusieurs, simultanément. Scapin-Molière (c'est Molière qui créa le rôle) se sent plein de *ressorts*, d'*intrigues*, de *tours d'adresse*, de *gentillesse d'esprit* et de *galanteries ingénieuses*, et prend plaisir à élaborer la pièce autour de lui.

C'est encore une fois le hasard, cependant, qui décide du sort des personnages. La femme qu'Octave a épousée en secret est justement, selon « une aventure [...] tout à fait surprenante », celle à qui les deux pères le destinaient. Une inconnue, qui a été volée à son père à l'âge de quatre ans et qui veut épouser Léandre, se trouve, selon la deuxième des « aventures extraordinaires », être la fille d'un ami du père de son amant. Scapin est encore plus écarté, au reste, de cette action de la bonne chance que ne l'était Mascarille, car, n'étant pas sur scène au moment de la révélation, il ne sait même pas que Zerbinette est la fille d'Argante. Et ce qui triomphe sans lui, c'est de nouveau « le Ciel », qui signifie peut-être pour Molière athée (mais l'était-il vraiment ?) la grande Comédie du monde, le Rire au cœur des choses.

Même le *sérieux* de Molière n'est sans doute pas là où on le place d'habitude. Il laisse voir souvent, par exemple, au moyen de petites touches, ce qu'il y a de plus réel chez un personnage, le fond de son être où il est proprement lui-même. Dans *Le Misanthrope*, lorsqu'Éliante suppose que Philinte « se divertit » en lui déclarant son amour, ce jeune homme qui paraît superficiel répond : « Non, Madame, / Et je vous parle ici du meilleur de mon âme ». Il faut *écouter* Molière, afin de saisir cette prise de conscience chez Philinte, « ici », d'un « meilleur » auquel il n'a pas toujours accès. Dans *Les Femmes savantes*, lorsqu'Henriette, croyant sa famille ruinée, pense devoir refuser Clitandre, celui-ci prononce deux vers étonnants :

Tout destin, avec vous, me peut être agréable ;
 Tout destin me serait, sans vous, insupportable.

Ces paroles, toutes simples mais chargées de vérité, semblent venir de loin. Il faut, encore une fois, entendre le mot « insupportable », et reconnaître la grâce poétique de Molière, une science de la prosodie et de la rhétorique entièrement au service d'une émotion à découvrir et à former.

Le sérieux de Molière, c'est aussi laisser à certains personnages une liberté d'existence en dehors de la satire qui les cherche. Le flegme de Philinte est comique, presque autant que la bile d'Alceste. Il pense que les hommes sont mus, tout comme les animaux, par des instincts vicieux mais n'en est pas « offensé ». Il se félicite que les hommes soient pleins de défauts et qu'ils donnent ainsi aux philosophes la possibilité d'exercer leur sérénité, « le plus bel emploi » de la vertu n'étant pas, par exemple, de faire du bien mais de « supporter » les autres. Ce même Philinte fait preuve, cependant, d'une vertu tout à fait généreuse dans son amitié pour Alceste. Il s'engage de tout son être dans les mots simples qu'il répond à son ami lui disant de ne pas le suivre : « Vous vous moquez de moi, je ne vous quitte pas », et ce qu'il y a de touchant dans cet autre vers : « On se rirait de vous, Alceste, tout de bon », c'est l'emploi du prénom, emploi unique dans la pièce quand un personnage s'adresse à un autre. Lorsqu'Éliante lui donne sa main, dans presque les derniers vers, et que Philinte, en acceptant cet « honneur », s'exclame, comme n'importe quel amoureux exalté : « j'y sacrifierais et mon sang et ma vie », le spectateur voit qu'il n'est pas, au fond, flegmatique, et que Molière, dont on dit volontiers qu'il « n'a pas de cœur », cherche continuellement, inlassablement, le meilleur de l'âme, le bien de la vie.

Surtout, contrairement à ce que l'on affirme toujours, il donne à certains personnages la possibilité de changer. Pendant la scène où tout le monde l'accuse, Célimène garde le silence. Quand elle parle enfin, c'est pour dire ceci :

J'ai tort, je le confesse, et mon âme confuse
 Ne cherche à vous payer d'aucune vaine excuse.
 J'ai des autres ici méprisés le courroux,
 Mais je tombe d'accord de mon crime envers vous.
 Votre ressentiment, sans doute, est raisonnable :
 Je sais combien je dois vous paraître coupable [...]

Elle s'adresse à Alceste, pour sauver son amour, et avant de parler de *crime* et de *culpabilité*, elle dit, de la manière la plus vraie et la plus émouvante : « J'ai tort ». Cette soudaine prise de conscience d'une faute ressemble, dans sa grande simplicité, à la conversion d'Olivier, par exemple, dans *Comme il vous plaira*, et si le repentir de Célimène, qui crée un immense possible, ne mène finalement nulle part, c'est à cause de l'aveuglement d'Alceste, qui exige la sincérité mais qui ne la reconnaît pas quand elle est devant lui.

Le changement d'Elvire dans *Don Juan* est encore plus surprenant. Elle ne paraît que deux fois, au premier acte pour menacer Dom Juan : « le Ciel te punira [...] ; et si le Ciel n'a rien que tu puisses appréhender, appréhende du moins la colère d'une femme offensée », et au quatrième pour essayer, au contraire, de le sauver : « Je ne viens point ici pleine de ce courroux que j'ai tantôt fait éclater, et vous me voyez bien changée de ce que j'étais ce matin. [...] ce même Ciel, qui m'a touché le cœur et fait jeter les yeux sur les égarements de ma conduite, m'a inspiré de vous venir trouver [...]. » La transformation

d'Elvire — elle dit aussi : « Ce n'est plus *cette* Done Elvire qui faisait des vœux contre vous » — n'est pas nécessaire au déroulement de l'action, ce qui montre à quel point elle est importante pour le sens de la pièce. Si Elvire se répète : « Le Ciel a banni de mon âme toutes ces indignes ardeurs », « je suis revenue, grâce au Ciel, de toutes mes folles pensées », c'est peut-être parce que Molière s'intéresse, là aussi, à l'existence possible de quelque force — la bonne chance, le « Ciel » — qui agirait au cœur des choses pour notre bien et qui serait, dans le sens le plus profond du mot, comique.

Et Elvire continue : « j'aurais une douleur extrême qu'une personne que j'ai chérie tendrement devînt un exemple funeste de la justice du Ciel [...]. Je vous ai aimé avec une tendresse extrême, rien au monde ne m'a été si cher que vous. » Curieusement, Molière semble explorer ici la nature de la conversion. Elvire ne retombe pas, comme on l'a dit, dans une tendresse tout humaine : la vieille Elvire n'est pas annihilée, son passé continue de vivre, et c'est en partie dans la réalité de son ancien amour qu'elle puise les ressources spirituelles dont elle a besoin pour travailler au salut de Dom Juan.

Molière compare même deux sortes de changements. Pour Dom Juan, « tout le plaisir de l'amour est dans le changement », ce qui implique la discontinuité des instants, une femme après l'autre et une sensation après l'autre dans une quête sans fin. À cette vision tristement fragmentée, Molière oppose une soudaine transformation qui préserve la durée.

La joyeuse Comédie qu'il a entrevue s'accomplit, finalement, dans les comédies-ballets. La musique et la danse lui permettent de parachever tout ce qui, même dans les pièces les plus satiriques, dépasse le ridicule, mais pour comprendre ces œuvres collectives, il faut les connaître, comme je l'ai dit, dans leur totalité. *Le Bourgeois gentilhomme* ne commence pas par le dialogue entre le Maître de musique et le Maître à danser, mais par l'ouverture, puis par l'élève du Maître de musique qui, tout seul sur la scène, compose un air que Monsieur Jourdain a demandé. Nous passons de la musique achevée, jouée « par un grand assemblage d'instruments », à la musique qui se cherche, en tâtonnant et de façon comique, et nous saisissons la pensée de Lully, sans doute élaborée de conserve avec Molière, lorsque le même air est chanté dans sa perfection, à la deuxième scène, par un vrai chanteur. Non seulement nous assistons à la naissance de la musique, mais, grâce aux hésitations que nous avons encore dans l'oreille, nous accédons tout à coup à la joie de l'art, à la souveraineté réjouissante d'un Ordre harmonieux.

Cette pensée culmine lorsque quatre Garçons tailleurs déshabillent Monsieur Jourdain et « lui mettent son habit neuf » en dansant « à la cadence de toute la symphonie ». Le costume de Monsieur Jourdain est extravagant et ses gestes sont grotesques, mais la farce est transfigurée par la musique et la danse, qui prennent en charge le réel précisément au moment où leur présence est invraisemblable, n'étant plus expliquée par le désir des deux Maîtres de montrer leur art.

Elles s'imposent afin de transformer Monsieur Jourdain, qui n'est pas simplement un bourgeois qui veut être gentilhomme mais un homme qui cherche à s'élever, sujet parfait pour une comédie où tout s'élève pour devenir paroles, chant, danse et musique. D'où l'importance de la continuité sans faille de l'œuvre, qui répond à une vision esthétique (« ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie »), mais bien davantage à une vision comique, où tout ce qui arrive dans la pièce est accueilli peu à peu dans le concert des sons et l'harmonie des corps aériens.

L'œuvre artistique et l'*œuvre* de la comédie dominant aussi le mal et le malheur. Les premiers mots de la pièce : « Je languis nuit et jour, et mon mal est extrême », qui rappellent d'autres débuts pareillement affligés, entrent finalement dans la beauté du premier air. Les diverses langues que la pièce malmène s'engouffrent dans un morceau de non-sens probablement écrit par Lully et chanté par lui dans le rôle du Mufti : « Hu la ba ba la chou ba la ba ba la da », mais la confusion babélique est rachetée non seulement par le chant mais par le fait que les mots forment un alexandrin et que le rythme de la musique en fait un alexandrin anapestique. L'égoïsme de Jourdain est puni lorsque les faux Turcs font semblant de lui donner des coups de sabre avant de lui donner réellement des coups de bâton, mais puisque cela se fait « en cadence », c'est de nouveau la musique et la danse qui transfigurent la violence même et le châtement. La pièce se termine, enfin, non pas sur les mots célèbres de Covielle à propos du Bourgeois : « Si l'on en peut voir un plus fou, je l'irai dire à Rome », mais par deux vers chantés, à la fin du *Ballet des nations*, par tout le monde : « Quels spectacles charmants, quels plaisirs goûtons-nous ! / Les Dieux mêmes, les Dieux n'en ont point de plus doux ». Toute la comédie tend vers la vision d'un plaisir divin.

Puis, dans sa dernière pièce, *Le Malade imaginaire*, Molière fait culminer son théâtre, par sa collaboration avec Charpentier, en faisant culminer la farce. La farce est une mise en scène radicale de la condition humaine et de ses malheurs, centrée sur la chute du corps, sur sa vulnérabilité à la violence, à la maladie et à la mort, et sur la chute de l'esprit, manifesté souvent dans une dysfonction du langage. Elle dépasse cette vision du laid et du grotesque par toutes sortes de virtuosités et d'élégances. Dès le début de la pièce elle-même, les parties basses du corps sont rachetées par l'éloquence infaillible des factures de l'apothicaire d'Argan : « un petit clystère insinuatif, préparatif, et rémollient, pour amollir, humecter, et rafraîchir les entrailles de Monsieur ». Une sorte de résurrection au-delà de la mort est suggérée, de manière à la fois comique et sérieuse, par les prétendues morts de Louison et d'Argan. Quand Argan « ressuscite » devant Angélique en lui disant : « Ah, ma fille ! [...] Viens. N'aie point de peur, je ne suis pas mort. Va, tu es mon vrai sang, ma véritable fille », Molière crée également une scène de reconnaissance, où Argan, dans ce tutoiement inattendu, connaît enfin sa fille, et se connaît brièvement lui-même, en laissant voir le vrai Argan au-delà de la maladie de son imagination.

Tout s'achève dans la cérémonie burlesque où Argan croit devenir médecin. La musique de Charpentier s'élève parfois vers une gravité solennelle ou religieuse — dans l'air des révérences, dans la dernière version, très ralentie, du chant du chœur pour les mots « *Dignus, dignus est entrare / In nostro docto corpore* » — et, puisque tout est parodique, nous comprenons que Charpentier tient sa musique à une certaine distance (comme Molière, très souvent, sa poésie), sans que la beauté en soit diminuée. Au contraire, le spectateur-auditeur perçoit une harmonie inviolable au-delà de la parodie. La musique participe surtout à la promotion d'une grande jubilation. Elle accueille le latin de cuisine — qui suscite, non pas un rire de supériorité devant ses fautes, mais un rire de plaisir et d'admiration devant son inventivité et sa nouveauté — dans l'allégresse de son entrain puis, à certains moments, dans une joie profonde. Le chant du chœur qui revient en refrain et qui termine l'œuvre, donne d'abord la même valeur à chaque syllabe : « *Vivat, vivat, cent fois vivat* », etc., mais soudain, Charpentier allonge le rythme en introduisant des notes longues : « *Vivat, vi-vat, vivat, vi-vat, cent fois vi-vat* ». Si cela semble peu de chose, il faut écouter cette nouvelle respiration de la musique et partager son exultation.

Dans sa dernière œuvre, Molière commence par absorber la satire dans la farce. M. Purgon, M. Fleurant, les Diafoirus, ne sont pas des études « sérieuses » du ridicule des gens de médecine, mais des caricatures désopilantes qui vont au fond de la question par le biais de l'exagération. Ensuite — dans une pièce qui inclut aussi le rire d'Angélique — Molière, Charpentier, et Beauchamp pour les ballets, font s'envoler la farce dans la musique et la danse, dans la vision *comique* d'un monde transformé.

PUBLICATIONS

Shakespeare et la comédie de l'émerveillement, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, 302 p.

Terre de poésie, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2003, 286 p.

Rivage mobile (poèmes en anglais et en français), Paris, Arfuyen, 2003, 116 p.

Étude de la création littéraire en langue anglaise, Paris, Collège de France / Fayard, « Leçons inaugurales du Collège de France », 2004, 52 p.

« Yves Bonnefoy in English », *Double Vision : Studies in Literary Translation*, éd. Taylor, Durham, University of Durham, 2003, p. 67-94.

« La belle Ériphile », *La Beauté et ses monstres*, éd. Cottegnies, Gheerhaert, Venet, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 113-123.

« Moving House / Le Clair du seuil » (7 poèmes en versions française et anglaise), *Nu(e)*, n° 24, 2003, p. 43-58.

« Ce Dedham au loin », *Europe*, n°s 890-891, 2003, p. 140-150.

« Shakespeare et l'“obscur abîme” de la langue », *Cahiers Élisabéthains*, n° 63, 2003, p. 333-346.

« La Traduction comme hommage », *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, éd. Finck, Lançon, Staiber, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 239-248.

« Sogno, Poesia, Shakespeare », *Scene del sogno*, éd. Mazarella, Risset, Rome, Artemide Edizioni, 2003, p. 111-125.

« Le Poète et la langue étrangère », entretien avec François Lallier, *Bourgogne côté livre*, n° 26, 2003, p. 2-6.

« Maleriet och förändringens konst », traduction par John Sundkvist de *Poetry and the art of change*, *Paletten*, n° 236, 2003, p. 38-46.

« Le rêve dans les sonnets de Shakespeare », *Conférence*, n° 18, printemps 2004, p. 79-99.

AUTRES ACTIVITÉS

« L'Effet Shakespeare », *Les revues parlées*, Centre Pompidou, le 5 novembre 2003.

Leçon inaugurale, Chaire d'étude de la création littéraire en langue anglaise, Collège de France, le 11 décembre 2003.

« La poésie et la mort », *La Conscience de soi de la poésie*, Collège de France (Fondation Hugot), le 30 janvier 2004.

« Thomas Hardy : commencements et fins dans *Moments of Vision* », Université de Paris VII, le 6 mars 2004.

« Passions et silence : *Coriolan, Le Misanthrope* », École Normale Supérieure, 27 avril 2004.

« Pétrarque, Sidney, Shakespeare : le je poète », *Pétrarque et l'Europe*, Collège de France, le 23 juin 2004.

Entretiens à France Culture.

Ensemble des 26 cours diffusés par France Culture dans l'émission « Éloge du savoir ».