

UNIVERSITY OF MANITOBA

LA COMEDIA DELL'ARTE ET SON INFLUENCE SUR  
L'HOMME COLEREUX DE MOLIERE

by

Donna R. Cohen

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES  
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE  
OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

WINNIPEG, MANITOBA

October 1975

"LA COMMEDIA DELL'ARTE ET SON INFLUENCE SUR  
L'HOMME COLEREUX DE MOLIERE"

by

DONNA R. COHEN

A dissertation submitted to the Faculty of Graduate Studies of  
the University of Manitoba in partial fulfillment of the requirements  
of the degree of

MASTER OF ARTS

© 1975

Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVER-  
SITY OF MANITOBA to lend or sell copies of this dissertation, to  
the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this  
dissertation and to lend or sell copies of the film, and UNIVERSITY  
MICROFILMS to publish an abstract of this dissertation.

~~The author reserves other publication rights, and neither the  
dissertation nor extensive extracts from it may be printed or other-  
wise reproduced without the author's written permission.~~



à Mark et à mes parents

## TABLE DES MATIERES

CHAPITRE	PAGE
INTRODUCTION . . . . .	1
I. LA COMMEDIA DELL'ARTE . . . . .	8
II. LES INFLUENCES DE LA COMMEDIA DELL'ARTE SUR MOLIERE . . . . .	17
III. L'HOMME COLEREUX . . . . .	50
CONCLUSION . . . . .	81
BIBLIOGRAPHIE . . . . .	83

## INTRODUCTION

Mon intention dans cette thèse est de traiter le thème de l'homme coléreux dans la comédie de Molière et plus particulièrement de considérer la mesure où ce type moliéresque reflète l'influence de la Commedia dell'Arte. Puisqu'une étude approfondie et complète de tous les hommes coléreux dans l'oeuvre de Molière remplirait des volumes, je me bornerai à examiner six des pièces les plus célèbres dans lesquelles ce thème est d'une grande importance. Par ordre chronologique ces pièces sont: l'Ecole des femmes (1662), Tartuffe ou l'Imposteur (1664), le Misanthrope (1666), l'Avare (1668), le Bourgeois gentilhomme (1670), le Malade imaginaire (1673). De ces pièces, le Bourgeois gentilhomme et le Malade imaginaire sont des comédies-ballets et les autres sont des comédies de moeurs et de caractères. Il y a certes beaucoup d'autres pièces où ce thème se rencontre, mais c'est surtout dans les six pièces signalées ci-dessus que l'homme coléreux se manifeste avec clarté.

Bien que cette thèse traite principalement de l'étude de la colère dans ces six pièces, il y a d'abord des questions auxquelles il faudra répondre; par exemple, quel est l'état de la comédie au dix-septième siècle avant Molière? et d'où viennent les doctrines théâtrales qui l'ont influencé? C'est en y répondant qu'on peut établir sa véritable originalité et ses apports au théâtre comique, ce qui nous permettra de traiter avec plus de justesse le thème de l'homme

coléreux dans le théâtre de Molière.

Considérons d'abord la première question. Quel est l'état de la comédie au dix-septième siècle avant l'arrivée de Molière sur la scène française? Pendant les trente premières années du XVII<sup>e</sup> siècle, la comédie reste presque complètement négligée. Les Parisiens se contentent du prologue comique au début des représentations à l'Hôtel de Bourgogne, et de la farce à la fin. La pièce en cinq actes, qu'elle soit une tragédie ou une tragi-comédie, fournit la partie centrale de la représentation. Le début et la fin sont destinés d'abord à mettre les spectateurs en bonne humeur, ensuite à détendre les esprits après la pièce sérieuse. La forme la plus noble, la plus élevée et la plus littéraire du genre comique, c'est la tragi-comédie et la pastorale; la forme la plus vulgaire, c'est la farce. Pierre Voltz précise bien l'attitude des gens vis-à-vis le genre comique à cette époque-là:

La définition que les auteurs du siècle (...) donnent de la comédie peut nous étonner parfois: ils ne lui donnent jamais pour objet de faire rire. Car le rire peut faire partie des ressources de la comédie, il n'en exprime pas l'essentiel. Entre la grandeur tragique et la bouffonnerie farcesque, la comédie est d'abord la pièce "moyenne", plus modeste que l'une, plus ambitieuse que l'autre. 1

Donc, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi, dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, on n'écrit guère que deux sortes de pièces qu'on intitule "comédies"; des pièces d'intrigues et de grosses farces burlesques. Les comédies de cette époque, sauf celles de Corneille, sur lesquelles nous reviendrons plus loin, sont des

---

<sup>1</sup>Pierre Voltz, La Comédie (Paris: Librairie Armand Colin, 1964), p. 48.

intrigues romanesques<sup>2</sup> et absurdes, ou des farces, ou des mélanges du romanesque et de la farce. Toutes ces pièces d'intrigue sont aussi peu françaises que possible, étant presque toutes imitées des pièces italiennes et espagnoles. Les pièces sont situées presque toujours dans un pays étranger. La farce, au contraire, reste pour une large part très française, attirant le public tout autant que la comédie d'intrigue. Ce théâtre consiste presque uniquement d'imbroglios ou de farces parfois allègres et truculentes, le plus souvent lourdes et monotones. Il n'y a aucun souci des bienséances, ni de la vraisemblance non plus.

Jusqu'aux années vingt, le théâtre est considéré comme un divertissement populaire dont se détournent les honnêtes gens. La bonne société ne va jamais au théâtre. Elle se divertit en conversations et en bals. Cependant, à partir de 1625, le public se modifie et les choses changent rapidement. Les gens du monde et les gens de lettres commencent à s'intéresser à cette forme de divertissement et veulent en faire un art. Ils veulent rendre le théâtre l'expression achevée de leur civilisation. Ils suivent l'exemple des Italiens, et ils veulent les émuler et les surpasser. Même les dames, qui jusque-là ne se montraient pas au spectacle, commencent à fréquenter le théâtre dans les loges grillées. En effet, elles ont une grande influence sur le répertoire nouveau. Cette exaltation du théâtre sur toutes les autres formes d'expression prend l'aspect d'une opération dirigée.

---

<sup>2</sup>Dans l'intrigue romanesque, il s'agit de l'amour et elle recourt volontiers aux mensonges, ruses et quiproquos, aux déguisements et aux enlèvements.

Pendant dix ans (1630-1640) la comédie reste encore un genre moins pratiqué que les autres par les auteurs dramatiques. Elle reste surtout plus libre, plus romanesque, plus facile, plus populaire, en un mot, plus proche de la tradition italienne. Cependant, à partir de 1640, et surtout autour de 1650, la comédie littéraire tend à se développer en France. Elle devient un genre couru, au détriment de la farce qui se trouve éliminée peu à peu des scènes de Paris. Sans doute la vogue de la farce tend à s'atténuer surtout entre 1650 et 1660. On ne joue presque plus de farces pures. Corneille, Rotrou, et quelques écrivains polis installent au lieu de la farce, une comédie spirituelle et décente qui, même dans les audaces de Scarron, ne blesse pas la délicatesse du beau monde.

La comédie d'intrigue qui triomphe en 1650 à Paris définit donc ce qu'on appelle bientôt la grande comédie. Les théoriciens la considèrent volontiers comme la seule forme de comédie digne de ce nom. Cette comédie s'inspire de la commedia sostenuta<sup>3</sup> des Italiens aussi bien que de certains modèles espagnols. Son trait le plus général, c'est qu'elle reste toute pénétrée de romanesque. Elle cherche l'intérêt dans les coups de théâtre, et le comique y est, avant tout, un comique de situation. Son domaine s'étend de la comédie d'intrigue pure à l'amorce d'une satire de moeurs. Le ton de cette forme de comédie est très varié,

---

<sup>3</sup> La commedia sostenuta est une pièce écrite plutôt qu'improvisée à la manière de la commedia dell'arte. C'est une pièce de cinq actes qui obéit aux unités de temps et de lieu. Elle est d'une durée continue, et non pas formée d'une série de scènes séparées, comme dans le théâtre espagnol. La liaison entre les scènes est toujours assurée par des indications du texte, qui ne laissent aucun doute sur la succession des instants et ne permettent aucune ellipse du temps. C'est une pièce construite.

et elle utilise tous les registres, sauf le tragique, pour séduire, capter l'attention du spectateur et l'entraîner dans le monde imaginaire et fascinant du théâtre. Dès son arrivée à Paris, Molière se pose en adversaire de cette forme de comédie. Cependant, malgré lui, la grande comédie remporte de grands succès jusqu'après 1680.

Tandis que la comédie d'intrigue fait fortune sur la scène, la tendance d'abandonner la farce pour le réalisme s'accuse encore davantage avec la naissance de la comédie de moeurs et de caractère qui fait très lentement son chemin à cette époque-là. On associe souvent le nom de Desmarets de Saint-Sorlin à la naissance de la comédie de moeurs. Au lieu de se borner aux incidents romanesques et tout à fait imaginaires, il fait une pièce qui opère un mouvement de transition entre les anciens types qui sont tout conventionnels et les vrais caractères. Sa pièce célèbre s'intitule Les Visionnaires. Il n'y a dans son oeuvre nulle intrigue, nulle action, seulement ce qu'il en faut pour fournir un point d'appui à la peinture des ridicules. Les Visionnaires constituent cependant une forme toute particulière de la comédie littéraire, parce que cet ouvrage n'est point une pièce d'intrigue. On voit déjà dans l'oeuvre de Desmarets de Saint-Sorlin une des doctrines théâtrales de Molière: l'intérêt étant situé dans le travers des personnages.

Selon Molière, un des défauts du théâtre comique de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est le manque de vraisemblance. Cependant, même avant Molière, ce défaut est reconnu par Pierre Corneille qui, en 1630, manifeste un effort vers la vraisemblance dans sa comédie intitulée Mélie. Corneille fait un assez grand nombre d'apports au théâtre français. D'abord, dans son théâtre, l'action se passe en France, et

plus dans une Italie ou une Espagne de fantaisie. Puis, il rend les événements beaucoup moins romanesques. Par exemple, il n'y a plus de pirates, d'esclaves, de naufrages, de substitutions, de femmes déguisées en hommes, ou de puissances magiques. Mais ce sont les sentiments qui s'enchevêtrent en d'inextricables conflits. Une autre nouveauté de Corneille, c'est qu'il fait rire sans employer des personnages ridicules.

Selon Jules Wogue:

Il inventa une comédie épurée, "peinture de la conversation des honnêtes gens", c'est-à-dire des gens du monde ou de l'Hôtel de Rambouillet,--une comédie dépourvue des personnages ridicules et bouffons qui en avaient été jusque-là les traditionnels fantoches, parasites, capitans, docteurs, etc., et représentant des hommes d'une condition supérieure à ceux de Plaute et de Térence, "qui n'étaient que des marchands",--une comédie aristocratique, théâtre de salon. 4

Ces gens du monde ont pris le goût des dissertations ingénieuses sur les problèmes délicats du coeur, sur ce qu'on appelle les questions d'amour.

Bien que Corneille s'efforce de créer une comédie plus vraisemblable comme dans Mélite, il y a une profusion excessive d'événements invraisemblables dans cette pièce.

En 1644 Corneille s'achemine vers la comédie de caractère (le genre préféré de Molière) dans Le Menteur. Cette comédie est construite sur le modèle de Mélite mais en donnant cette fois libre cours à son incontestable tempérament comique et sans exercer sur son inspiration une censure trop rigoureuse. Pour la première fois, au milieu d'une action d'ailleurs extrêmement touffue, s'estompe un personnage dont l'individualité morale, peinte du côté plaisant, doit concentrer l'intérêt.

---

<sup>4</sup>Jules Wogue, La Comédie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> Siècles (Genève: Slatkine Reprints, 1970), p. 4.

Le Menteur de Corneille est considéré comme la perfection de la comédie littéraire avant Molière, étant à distance égale de la familiarité grotesque et du haut ton pathétique. Son intrigue est soutenu par la vraisemblance des personnages et par le charme de la forme. Voilà pourquoi il est incontestablement le sommet de la comédie classique avant Molière, et pourquoi on a pris l'habitude de bonne heure de tenir Le Menteur pour l'oeuvre qui, mieux qu'aucune autre, prépare et annonce Molière.

L'originalité de Corneille vient de ce qu'il n'accepte aucune tradition et n'écoute que les exigences de son propre génie, sans compromissions. Ces exigences sont de deux ordres: d'abord, Corneille s'attache à peindre avec réalisme tout ce qui figure dans ses pièces; ensuite, il refuse d'y inclure toute la réalité, et n'obéit dans ses choix qu'à son goût de l'élégant et du raffiné.

En jetant un coup d'oeil sur le rôle de quelques-uns des précurseurs de Molière, il devrait être manifeste qu'ils avaient ouvert à Molière la voie du réalisme. Ils avaient tenté, peut-être par les moyens trop faibles, de créer la comédie de caractère et ils s'étaient arrêtés en somme au moyen terme de la comédie de moeurs.

L'influence d'hommes tels que Desmarets de Saint-Sorlin et Corneille est incontestable dans l'oeuvre de Molière. Cependant, encore plus importantes que les influences des précurseurs français sont celles de la commedia dell'arte.

## CHAPITRE I

### LA COMMEDIA DELL'ARTE

La comédie classique en France s'est formée à l'école des Italiens. Comme tant d'autres écrivains français du dix-septième siècle, Molière ne cachait pas qu'il avait adopté quelques aspects du théâtre italien.

On a déjà constaté qu'au début du dix-septième siècle, le théâtre comique français subit des changements significatifs en s'opposant aux formes du théâtre médiéval. C'est à cette époque-là que les Italiens offrent aux Français un théâtre déjà constitué, avec ses règles et ses traditions. Les Français cherchent volontiers chez celui de leurs voisins dont la floraison intellectuelle fut antérieure, une sorte d'encouragement, de conseil, d'appui, qui, d'ailleurs, n'entraîne pas forcément l'imitation. C'est là le phénomène qui s'est produit si souvent en Europe, et qui explique le crédit littéraire dont jouissait l'Italie en France au dix-septième siècle. Des troupes italiennes vont en France pour donner des représentations, et elles offrent aux Français l'exemple d'un théâtre singulièrement neuf et vivant. Leur théâtre se réclame de sa fidélité aux canons dramatiques des Latins. Il est donc naturel que les Français sont séduits par un art plus sèche et plus proche de leur idéal que celui de la farce populaire. C'est le théâtre italien que les Français admirent et qu'ils tentent de transplanter en

France. Cependant l'accueil favorable donné au théâtre italien en France est un phénomène curieux puisque ce théâtre ressemblait de plusieurs façons au théâtre de la farce française que les Français venaient de rejeter.

Une forme du théâtre italien qui remporte un grand succès en France, la commedia dell'arte, est un genre de comédie fondamentalement populaire qui ne se réclame nullement de l'Antiquité, et qui n'a aucune prétention littéraire puisque les acteurs improvisent sur un simple canevas (un court sommaire indiquant la suite des événements). Ces acteurs sont en même temps des auteurs car ils improvisent eux-mêmes et inventent tandis qu'ils jouent. C'est sur les planches que l'acteur crée son propre personnage en tirant de son imagination, discours, répliques, et jeux de scène. Selon Gustave Attinger:

Quant aux avantages de l'improvisation, ils sont visibles: c'est la primauté donnée au geste, dans un théâtre dont l'essence est le geste. Libéré du texte intangible, le discours peut se transformer, se poursuivre ou s'interrompre au gré de l'acteur; liberté dangereuse, difficile à bien employer, mais qui permet à l'interprète d'utiliser à fond son talent. 1

Et il poursuit en disant:

Mais l'avantage majeur de l'improvisation, c'est qu'elle permet au bon acteur, désormais plus libre de ses gestes et de son langage, de ne jamais perdre contact avec son public: il n'est pas besoin d'être acteur pour sentir que le théâtre est l'oeuvre du public autant que de l'acteur et de l'auteur ... L'improvisation, non pas débridée et totale, mais dans les limites d'une discipline, permet à l'acteur de mieux se soucier d'être avec son public. 2

Louis Riccoboni, comédien et auteur italien qui reconstitua la comédie

---

<sup>1</sup>Gustave Attinger, L'Esprit de la Commedia Dell'Arte (Paris: Librairie Théâtrale, 1950), p. 57.

<sup>2</sup>Ibid., pp. 57-58.

italienne à l'Hôtel de Bourgogne semble être du même avis en disant :

L'acteur qui joue à l'impromptu joue plus vivement et plus naturellement que celui qui joue un rôle appris. On sent mieux et par conséquent on dit mieux ce que l'on produit. 3

Un des idéaux de la commedia dell'arte c'est de réunir dans la même personne le poète et celui qui se charge de faire vivre ses fictions. Donc la commedia dell'arte est un art spontané et créateur parce que l'acteur a beaucoup plus de liberté que les joueurs des comédies régulières qui sont écrites et apprises par coeur. Cependant, cette liberté ne rendait pas le rôle de l'acteur plus facile à jouer. En effet, il fallait un très bon acteur afin d'improviser sur un simple canevas (ou scénario, comme disent les Italiens). L'acteur devait être toujours maître de soi, ne se permettant pas d'être trop emporté par l'improvisation. Selon Evariste Gherardi, grand acteur italien et un des plus grands interprètes du rôle d'Arlequin,

... qui dit bon comédien italien, dit un homme qui a du fond, qui joue plus d'imagination que de mémoire, qui marie si bien ses actions et ses paroles avec celles de son camarade, qu'il entre sur-le-champ dans tout le jeu et dans tous les mouvements que l'autre lui demande, d'une manière à faire croire qu'ils s'étaient déjà concertés. 4

A cause du fait que la commedia dell'arte est d'origine italienne, tous les spectacles sont joués en italien, même en France. Pour se faire comprendre d'un public qui ne connaît guère cette langue, aussi bien que par une disposition naturelle, elle a recours à un jeu très extérieur. "Les Italiens ... qui prétendent marcher les premiers

---

<sup>3</sup>Riccoboni, cité dans I. A. Schwartz, The Commedia Dell'Arte (Paris: Librairie H. Samuel, 1933), p. 9.

<sup>4</sup>Gherardi, cité dans I. A. Schwartz, op. cit., p. 9.

dans tout le comique, le font particulièrement consister dans les gestes et la souplesse du corps."<sup>5</sup> Ainsi les acteurs ont élaboré un système de gestes caractéristiques qui constituaient un langage en eux-mêmes: "Ce sont des gestes qui ont un langage, des mains qui ont une bouche, des doigts qui ont une voix."<sup>6</sup>

La commedia dell'arte se caractérise aussi par une série de lazzi qui sont de simples plaisanteries qui n'ont d'autre but que de susciter le rire. Ils n'ont aucun rapport avec l'intrigue. Cette construction empruntée au théâtre italien se compose d'un nombre de scènes presque indépendantes, liées par un intrigue faible. "Nous appelons lazzi ce que Arlequin ou les autres acteurs masqués font au milieu d'une scène qu'ils interrompent par des épouvantes ou par des badineries étrangères au sujet de la matière qu'on traite ... ce sont ces inutilités qui ne consistent que dans le jeu que l'acteur invente suivant son génie."<sup>7</sup>

Malgré la liberté d'improviser qu'offre la commedia dell'arte, il est curieux de noter la fixité des personnages et qui semble contredire cette liberté. Cette fixité des personnages est un élément principal de la commedia dell'arte car elle repose sur une conception originale des personnages. D'abord, chaque sexe avait certains sujets à lui. Par exemple, on réservait aux rôles des femmes (joués par de jeunes garçons) les refus aux pères de se marier, les lamentations sur

---

<sup>5</sup>René Bray, Molière, Homme de Théâtre (Paris: Mercure de France, 1954), p. 188.

<sup>6</sup>Schwartz, op. cit., p. 14.

<sup>7</sup>Riccoboni, cité dans Ibid., p. 10.

un amant mort, ou présumé tel, et les paroles de mépris à l'égard des vieillards.

Non seulement y a-t-il des sujets propres à chaque sexe, mais il y a aussi des types fixes, création la plus originale et la plus précieuse de la commedia dell'arte. Les types sont identifiables à leur costume et à leur masque. Leur jeu corporel, très stylisé, tend à traduire d'une manière visuelle, les grandes passions qui conduisent les hommes, telles que l'amour, le désir et l'ambition. Cependant, l'absence d'une psychologie dans la commedia dell'arte ne permet pas de centrer l'intérêt sur un seul personnage ou sur un seul vice. La création du type marque un effort vers la dépersonnalisation de l'acteur dans le théâtre italien.

L'idée des types elle-même n'est pas nouvelle au théâtre français car elle s'y trouvait déjà au seizième siècle. Cependant, au seizième siècle les types ne se reconnaissent pas par le même comportement et le même costume dans chaque pièce. Ils ne sont des types que dans la mesure où ils se retrouvent de pièce en pièce. Les types de l'école italienne se retrouvent non seulement de pièce en pièce, mais avec la même psychologie simplifiée, le même comportement et le même costume. "Chaque acteur a son masque, son type fixe, qu'il exprime sous un nom invariable chaque fois qu'il joue."<sup>8</sup> Donc, l'idée des types est poussée beaucoup plus loin dans le théâtre italien que dans le théâtre français du seizième siècle. Voilà son originalité.

Un autre aspect de cette originalité, c'est l'emploi des masques.

---

<sup>8</sup>Gustave Lanson, "Molière et la Farce," Revue de Paris, III (1901), p. 135.

Dans le livre de Gustave Attinger sur la commedia dell'arte, on trouve une explication très complète des avantages du masque :

... l'acteur qui pose un masque sur son visage, fonde son jeu non plus sur la mobilité de sa physionomie, mais sur les mouvements de son corps; et ce faisant, il agit très judicieusement au point de vue théâtral. ... Si rationnellement que soit construit un théâtre, la grande majorité des spectateurs ne voit les acteurs que de l'int, leur visage ne lui apparaît que fortement réduit, la distance effaçant les détails de leur mimique. Or, jadis, cet inconvénient devait se faire sentir bien davantage, à cause de l'éclairage défectueux fourni par les chandelles ou par les lampes à huile. ...

Ayant renoncé au masque et préoccupé trop exclusivement de son visage, l'acteur moderne a négligé cet instrument théâtral qu'est son corps. Le masque intensifie tout naturellement la puissance d'expression du corps en vertu de cette loi bien connue de la substitution des organes et des fonctions: lorsqu'un homme se trouve privé de ses bras, ce sont ses jambes qui se développent; le toucher chez les aveugles arrive à remplacer la vue qui leur manque ...

Le masque, dit un autre praticien du genre, aide l'acteur. Quand je joue à visage découvert, je sens quelquefois que ma figure n'est pas en harmonie avec le reste du personnage que j'incarne, qu'elle trahit l'ensemble du jeu, alors qu'elle devrait le servir; et j'en suis tout gêné. Derrière le masque, je sens que tout mon être forme un ensemble qui se tient ... 9

Toute cette longue explication peut être résumée en trois avantages concis: 1. Le visage de l'individu est trop petit pour la scène. 2. En retirant au visage tout pouvoir d'expression, le masque empêche la passion de s'individualiser. 3. A cause du fait que l'homme est assujéti à la passion par la volonté du masque, il finit par s'identifier à elle sous la forme du type. Il apparaît donc que le masque et le type sont la base d'un spectacle tourné complètement vers l'expression visuelle.

Les bouffons de la commedia dell'arte qui portent ces masques ont tous leurs traits caractéristiques. Pantalone est un marchand; il

---

<sup>9</sup> Mic, cité par Attinger, op. cit., pp. 37-38.

est toujours vieux et invariablement avaricieux. Le docteur est un pédant à l'esprit étroit; Arlequin, un valet naïf et balourd; Scaramouche, un aventurier; le capitain, un menteur vantard et lâche, et ainsi de suite. En évoluant, chaque caractère devient la personnification de certaines qualités humaines. Par exemple, Pantalone représente l'avarice et la vieillesse dévergondée; Scaramouche, l'impudence et la fourberie; le capitain, la lâcheté et la vantardise, etc. Ainsi, aux spectateurs français, ces types représentent des qualités humaines en général. Il est à noter que ces rôles sont fixés d'avance, invariables comme les masques, comme les costumes qui appartiennent à chacun d'eux. Donc, chacun reste fidèle à son rôle. L'acteur joue le même rôle toute sa vie ou pendant de longues années. Il y a donc une identité entre lui et le type. En effet, le nom du type servait généralement de pseudonyme à l'acteur. A cause de cette fixité des types, "le spectateur français ne voit et ne peut voir que des expressions générales de la sottise ou de la ruse, du libertinage ou de l'avarice, toute une éternelle humanité individualisée gracieusement par la fantaisie ou l'observation personnelles de l'acteur."<sup>10</sup>

Dans cette discussion des types, il faut considérer plus particulièrement le type de Pantalone car c'est le modèle d'un assez grand nombre de personnages dans les comédies de Molière. Pantalone, presque toujours un vieillard, est représenté comme un marchand, ou un homme riche qui s'est retiré des affaires, ou le père d'une famille, ou quelquefois un célibataire. Ce type est un "vieux barbon, toussant, cra-

---

<sup>10</sup>Lanson, op. cit., p. 147.

chant, mouchant ... il a gagné dans le négoce une fortune énorme et entasse dans les caves de son palais des coffres regorgeant de beaux ducats. Mais ses doigts crochus ne desserrent pas aisément les cordons de sa bourse: le bonhomme est avare effroyablement."<sup>11</sup> S'il a une femme, elle essaie constamment de le tromper. S'il a des enfants, ils lui donnent beaucoup de peine et ils invoquent l'aide des domestiques ou des soubrettes pour comploter l'entrée secrète d'un amant dans la maison du père. Comme ce type est aussi crédule que méfiant, il devient la victime des complots, où fils et filles, valets et servantes s'unissent pour lui jouer les plus méchants tours. Riccoboni nous enseigne comment il faut jouer le rôle de Pantalone:

Celui qui veut remplir ce rôle doit posséder parfaitement la langue vénitienne, avec ses dialectes, ses proverbes et ses vocables, jouer le personnage d'un vieillard décrépît mais qui veut affecter la jeunesse; il doit préparer des tirades pour placer l'occasion, tels que des discours persuasifs pour son fils, des conseils aux Puissants et aux Princes; des malédictions, des compliments aux femmes qu'il aime et d'autres tirades de son choix, en prenant soin de chercher à provoquer la risée au bon moment par de la sottise et de la gravité, représenter un personnage mûr qui se couvre de ridicule en se faisant passer pour une personne d'autorité exemplaire et de bon conseil pour les autres, dupe de l'amour faisant les choses enfantines ... 12

Pour résumer les éléments principaux de la commedia dell'arte, il serait utile de citer un passage de Gustave Attinger:

L'intrigue, moyen de construction par excellence du théâtre classique, est négligée--en tant qu'élément littéraire. ... Le spectacle se déroule sur un fond de romanesque et d'imagination qui, sans ralentir l'action, la suspendent parfois, et l'enveloppent de quelque douceur. Aussi, ce spectacle,

<sup>11</sup>F. Johan, "La comédie italienne," La Nouvelle Revue Pédagogique, XI (février 1956), p. 366.

<sup>12</sup>Riccoboni, cité dans Schwartz, op. cit., p. 16.

déjà hors de la vraisemblance par la violence de la caricature et sa composition purement artistique, le devient-il encore plus grâce à cet apport d'irréalité et de nostalgie. Nous avons vu qu'il correspondait exactement à la mentalité de la société.

Passant de la pièce à ses interprètes ... le type exprimait aussi la fusion de passions symboliques avec la vie la plus triviale. Le type, quoique privé de vraisemblance, est pourtant plein de vie; d'une vie, d'une personnalité, d'une individualité qui lui sont propres; leur incarnation à la scène n'a rien enlevé au symbolisme de leur caractère.

Le jeu enfin, par son expression violente et outrancière [paraît] témoigner du même souci de dépasser la réalité immédiate. Mais il n'y serait pas parvenu, si cette perpétuelle caricature n'avait été qu'une violence d'émancipation. Tout comme le canevas, c'est l'art qui l'ordonne dans le sens du spectacle et assure son harmonie. 13

L'étude de la commedia dell'arte elle-même n'apporte que peu d'intérêt dans une étude du genre comique de Molière telle que celle-ci. C'est dans la mesure où il influence Molière que le théâtre italien nous intéresse. Donc, dans le chapitre suivant, jetons un coup d'oeil sur les influences de la commedia dell'arte sur l'oeuvre de Molière.

---

<sup>13</sup> Attinger, op. cit., pp. 58-59.

## CHAPITRE II

### LES INFLUENCES DE LA COMMEDIA DELL'ARTE SUR MOLIERE

On sait que la France est touchée par l'influence italienne plus qu'aucun autre pays de l'Europe. C'est à cause de la fréquence des visites des troupes italiennes à Paris et aussi à cause de l'intimité de leur association avec leur rival français. Successivement, tous les genres pratiqués en Italie, tels que la commedia sostenuta, la commedia dell'arte et la pastorale, sont connus, répandus et imités en France avec des fortunes diverses.

En 1658, à l'âge de trente-six ans, Molière va à Paris. C'est là où il rencontre des troupes italiennes. Au début de sa carrière parisienne, Molière partage la salle du Petit-Bourbon avec une troupe d'acteurs italiens qui, installés désormais d'une manière fixe à Paris, donnent des spectacles de la commedia dell'arte. Beaucoup de troupes italiennes célèbres sont venues jouer à Paris à partir de 1570 pour s'en aller ensuite en Espagne, en Autriche, en Hollande, ou retourner en Italie, puis revenir encore. La première troupe stable se fixe à Paris en 1653, et après l'arrivée de Molière à Paris, elle joue alternativement avec la troupe de celui-ci. Les deux troupes travaillent côte à côte en parfaite intelligence. Donc il est bien naturel que cette fréquentation produise un échange des idées et des méthodes. Dans son livre Molière et la Comédie Italienne, Louis Moland déclare:

Non seulement les deux troupes qui se partagèrent la salle de Petit-Bourbon, à l'époque où Molière revint s'installer à Paris, avaient dans leur répertoire les mêmes oeuvres, mais encore la méthode artistique des uns était fréquemment employée par les autres. <sup>1</sup>

Il semble bien que le style du jeu des Italiens, et notamment celui de leur chef, Scaramouche, influence fortement celui de Molière. On dit que ce fut en regardant Scaramouche que Molière, acteur et auteur, apprit son métier. En effet, au bas d'un portrait de Scaramouche, on trouve écrits les mots suivants:

"Il fut le maître de Molière  
Et la nature fut le sien." <sup>2</sup>

On trouve la trace des influences italiennes un peu partout dans l'oeuvre de Molière. C'est ici une plaisanterie, là un jeu de scène, ailleurs une intrigue ou un dénouement. Les différents aspects de son imitation des Italiens correspondent assez étrangement à l'ordre chronologique de ses pièces. C'est-à-dire que l'influence italienne se voit avec plus de clarté chez Molière dans les pièces qui se situent au début de sa carrière dramatique, et de moins en moins le long de sa carrière. Par exemple, le Médecin volant, une des premières pièces de Molière (1659), n'est qu'une traduction d'une pièce italienne intitulée Il Medico volante. De même l'Etourdi (1653) et le Dépit Amoureux (1656) sont des adaptations de pièces italiennes. Les pièces traduites ou adaptées de l'italien datent de 1653 avec l'Etourdi jusqu'à 1661 avec

---

<sup>1</sup>Louis Moland, Molière et la Comédie Italienne (Paris: Didier et C<sup>ie</sup>, 1867), p. 252.

<sup>2</sup>Winifred Smith, The Commedia Dell'Arte (New York: Benjamin Blom, 1964), p. 158.

Les Fâcheux. Les imitations elles-mêmes se raréfient et deviennent moins complètes après 1661, comme si l'auteur se souciait de moins en moins d'une tutelle qu'il avait cru un instant nécessaire. Bien qu'il imite moins les Italiens après 1661, ils n'ont jamais cessé de l'influencer dans une certaine mesure: "... jusqu'à la fin de sa carrière, il n'a pas hésité à se pencher sur les oeuvres de ceux qui avaient été ses premiers maîtres et ses inspirateurs."<sup>3</sup>

Dans ce chapitre je voudrais concentrer mon attention sur deux influences qui figurent dans l'oeuvre de Molière: celle de la farce italienne et française, et celle des "types" qui a son origine dans la commedia dell'arte. Puisque l'idée des "types" est sans doute l'influence principale de la commedia dell'arte sur Molière, je la traiterai un peu plus tard dans le chapitre.

L'oeuvre de Molière, surtout au début de sa carrière littéraire, marque un retour aux procédés de la farce, employés par les Italiens (et les Français du seizième siècle). Ce retour aux éléments de la farce suggère un retour à toute une série d'effets stylisés d'une force comique éprouvée, tels que la symétrie, les répétitions, le grossissement comique, et la mécanisation. Au début de sa carrière dramatique, Molière commence par de pures farces, avec des masques de farces et par presque de pures comédies d'intrigue, avec les personnages que comportait ce genre. Cette description nous rappelle surtout la commedia dell'arte. En effet, c'est par la farce que Molière se révèle à Louis XIV et au public parisien. A

---

<sup>3</sup>Attinger, op. cit., p. 139.

son arrivée à Paris, l'originalité de sa troupe est dans la résurrection de ce genre. Cette tendance vers le comique de la farce s'oppose aux exigences intellectuelles de la haute comédie, conçue comme une pièce bien faite. Ce retour au comique populaire se manifeste non seulement dans les farces pures de Molière, mais dans la plupart de ses comédies. Mais pourquoi Molière, homme d'un tel génie artistique, décide-t-il de se modeler sur les Italiens? "Nos citations," dit M. Lebègue,

prouvent que les spectateurs gardaient le souvenir des costumes, déguisements, accessoires, gestes, grimaces, et jeux de scène. La commedia dell'arte avait frappé l'imagination du peuple dès cette époque, 4

et Molière était très conscient de cette popularité des Italiens.

"L'exemple des Fiorelli, Biancolelli, Locatelli, Turi, etc., le lui

confirmait constamment que farces et ballets à l'italienne menaient sûrement à la gloire, à la fortune. Le roi lui-même, qui aimait tant Molière, faisait fort peu de différence entre lui et les Italiens et la célèbre repartie de Boileau donne à penser qu'il l'aimait sans bien le comprendre. 5

Pour commencer une étude des éléments de farce, jetons un coup d'oeil d'abord sur L'Ecole des Femmes. Quand on lit cette pièce, on constate presque immédiatement un des meilleurs exemples de la farce, car il se trouve à la deuxième scène du premier acte. Molière fait un bon usage des scènes bouffonnes en situant ces intermèdes de farce entre les scènes les plus graves ou les plus tendues. Voilà le cas ici. La scène de farce est précédée d'une scène sérieuse où Arnolphe discute avec son ami Crysalde son intention d'épouser une jeune fille, Agnès,

---

<sup>4</sup>Lebègue, cité dans Attinger, op. cit., pp. 99-100.

<sup>5</sup>Jacques Arnavon, Notes sur L'interprétation de Molière (Genève: Slatkine Reprints, 1970), p. 397.

qu'il a fait élever à la campagne dans la solitude et l'ignorance la plus complète pendant treize ans. Dans cette scène, Arnolphe vante les bienfaits de l'éducation donnée à Agnès et ce qu'il en attend. Il fait savoir au lecteur sa philosophie envers les femmes, car selon lui, la femme parfaite doit être

. . . . . d'une ignorance extrême;  
Et c'est assez pour elle, à vous en bien parler,  
De savoir prier Dieu, m'aimer, coudre et filer. 6

Dans la scène qui suit celle de la farce, le ton devient plus sérieux lorsque Arnolphe rencontre Agnès et cause brièvement avec elle. Le ton devient encore plus sérieux quand Arnolphe rencontre Horace qui lui confie sa passion pour Agnès.

Cependant, nous nous intéressons ici à la scène bouffonne qui n'a d'autre intention que de rompre l'atmosphère grave établie au début de la pièce. La scène est rendue ridicule par la querelle des deux servantes, Alain et Georgette, ni l'un ni l'autre ne voulant ouvrir la porte pour laisser entrer leur maître, Arnolphe. Tandis qu'ils se disputent, Arnolphe, situé de l'autre côté de la porte, se met de plus en plus en colère jusqu'à ce qu'il doive faire emploi des menaces:

Quiconque de vous deux n'ouvrira pas la porte  
N'aura point à manger de plus de quatre jours.  
Ha! 7

Cette menace rend la situation encore plus bouffonne car, en rivalisant pour ouvrir la porte, ils s'empêchent de le faire. Le jeu burlesque des deux valets se répète dans une autre scène bouffonne au deuxième acte. Dans la deuxième scène de cet acte, on voit encore une

---

<sup>6</sup>Molière, L'Ecole des Femmes (Paris: Editions Bordas, 1969), p. 46.

<sup>7</sup>Ibid., p. 52.

fois la colère d'Arnolphe adressée à Alain et à Georgette, les menaces qui les font trembler, et la peur qui coupe la parole des valets. La peur et la naïveté de ces nigauds qui rendent encore plus comique cette scène sont renforcées par des supplications telles que: "Eh! ne me mangez pas, Monsieur, je vous conjure."<sup>8</sup> Le comique de farce ne réside pas seulement dans les mots mais aussi dans les gestes. Pendant cette scène, Alain et Georgette tombent aux genoux puis se lèvent pour s'enfuir et ensuite retombent aux pieds d'Arnolphe.

Dans la scène du notaire (scène 4, acte VI), on trouve encore un exemple du comique de farce. Arnolphe fait venir un notaire pour dresser un contrat de mariage. Cependant, à son arrivée, Arnolphe se soucie de la fidélité d'Agnès. Sans être instruit de la présence du notaire, Arnolphe se pose à haute voix des questions qui reflètent ses doutes, et le notaire y répond, croyant qu'il s'agit du contrat. Les deux personnages, tout à leur idée fixe, poursuivent, chacun de son côté, leur soliloque: Arnolphe ne pense qu'aux moyens de s'assurer Agnès, le notaire qu'à son contrat, et les deux apartés s'ajustent, de manière à prolonger le quiproquo.

Après le départ du notaire se présente encore une scène bouffonne où Arnolphe donne des conseils à ses valets. Il leur dit comment se conduire dans la présence de son rival, Horace. Dans cette scène les servants isolents et loquaces jouent le rôle des marionnettes car ils disent ce qu'Arnolphe veut entendre. Ils lancent des insultes à Horace, reçoivent l'argent de leur maître et lui donnent des coups sous

---

<sup>8</sup>Ibid., p. 62.

prétexte de montrer comment ils traiteront Horace en le voyant.

La pièce est construite sur un quiproquo très simple: le double nom d'Arnolphe. Horace a appris que le prétendu tuteur d'Agnès s'appelle M. de la Souche. Or il connaît depuis longtemps Arnolphe mais il ignore qu'Arnolphe et M. de la Souche ne sont qu'un seul et même personnage. Ce quiproquo produit plusieurs situations burlesques puisque Arnolphe, rival d'Horace, devient aussi le confident du jeune homme. Comme confident, Arnolphe écoute ses projets; comme rival, il essaie de déjouer les desseins du jeune homme. Deux fois dans la présence d'Arnolphe, Horace invective M. de la Souche. "C'est un fou, n'est-ce pas?"<sup>9</sup> demande Horace à Arnolphe. Et,

Je puis, comme j'espère, à ce franc animal,  
Ce traître, ce bourreau, ce faquin, ce brutal... 10

Ces insultes produisent un effet bouffon puisqu'à son insu, celui qu'il insulte se dresse devant lui.

En passant en revue les éléments burlesques de L'Ecole des Femmes, on voit avec clarté qu'ils sont nombreux. Maintenant, examinons de même la pièce intitulée L'Avare (1668) pour déterminer la mesure où elle est influencée par la farce.

La plupart de la farce dans L'Avare est attribuable à l'avarice excessive du personnage principal, Harpagon. Il provoque le rire d'un bout à l'autre de la pièce à cause des grands efforts qu'il fait pour garder son argent. "Ce vieillard, physiquement épuisé, moralement

traqué, est un bouffon. Bouffon devant Mariane, bouffon dans ses pauvres colères, bouffon dans sa naïveté lorsqu'il boit

---

<sup>9</sup>Ibid., p. 59.

<sup>10</sup>Ibid., p. 86.

les flatteries de Frosine. Ce tyran est seulement ridicule. 11

Cette bouffonnerie se trouve encore une fois peu après le commencement de la pièce. Dans la troisième scène du premier acte, le lecteur voit combien l'argent est important à Harpagon. Non seulement aime-t-il l'argent plus que rien au monde, mais il soupçonne tout le monde d'essayer de le lui dérober. Par exemple, lorsque son valet veut quitter le salon, Harpagon lui demande: "Ne m'emportes-tu rien?" et "Viens ça, que je vois. Montre-moi tes mains."<sup>12</sup> Après les avoir vu, Harpagon veut voir les "autres" mains de La Flèche. Avant de lui permettre de sortir, il regarde ses mains, tâte le bas de ses chausses et fouille dans les poches de La Flèche. Tandis qu'Harpagon examine les vêtements de La Flèche, celui-ci marmotte des malédictions à voix basse.

Dans la cinquième scène de cet acte, le comique de répétition contribue au comique de farce. Anselme a consenti à épouser "sans dot" Elise, la fille d'Harpagon. La préoccupation de l'argent d'Harpagon est renforcée ici par la référence incessante à la dot. Cette répétition fixe en des termes indélébiles l'image de l'avare.

Un des plus grands épisodes de la farce se trouve presque à la fin du troisième acte (à la scène sept). Il s'agit du diamant d'Harpagon que Cléante offre comme cadeau à Mariane au nom de son père. Cette scène est grotesque surtout parce qu'Harpagon est aussi surpris que Mariane par ce que fait Cléante, et sa colère met en valeur cette surprise. Cependant Harpagon se garde de manifester son dégoût devant

---

<sup>11</sup> Antoine Adam, Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle, tome III (Paris: Domat, 1952), p. 374.

<sup>12</sup> Molière, L'Avare (Paris: Librairie Larousse, 1963), p. 29.

Mariane de peur qu'elle le considère avare.

Maître Jacques est un personnage de farce dans L'Avare. Sa bouffonnerie se révèle surtout dans la scène où Harpagon veut parler avec maître Jacques qui joue à la fois le rôle de cuisinier et celui de cocher. Avant de parler avec maître Jacques, cuisinier, celui-ci ôte sa casque de cocher et paraît vêtu en cuisinier. Lorsqu'Harpagon termine son affaire avec maître Jacques, cuisinier, et commence à parler avec maître Jacques, cocher, celui-ci dit: "Attendez. Ceci s'adresse au cocher. (Il remet sa casaque)."<sup>13</sup> Cette incapacité apparente de parler comme cuisinier sans être en habit du cuisinier est bouffonne et provoque le rire à cause du ridicule de la situation.

Une des scènes les plus burlesques de la pièce se trouve au dernier acte (scène trois). Cette scène est construite sur un quiproquo très comique. Harpagon croit que Valère lui a dérobé son argent. Lorsqu'il l'accuse d'avoir volé son trésor, signifiant son argent, Valère ne le contredit pas, croyant qu'il parle d'Elise dont il est amoureux. L'épisode continue ainsi, devenant de plus en plus ridicule. Enfin, lorsqu'Harpagon entend Valère qui dit que "c'est d'une ardeur toute pure et respectueuse que j'ai brûlé pour elle,"<sup>14</sup> il devient évident que les deux hommes ont en tête des sujets différents. Il est invraisemblable que ce quiproquo continue si longtemps sans que le mal-entendu soit découvert. L'invraisemblance de cet épisode est encore un élément burlesque de la pièce.

On ne peut s'empêcher de remarquer l'importance de la farce dans L'Avare, surtout puisque son personnage principal est présenté

---

<sup>13</sup> Ibid., p. 67.

<sup>14</sup> Ibid., p. 104.

selon les procédés éprouvés de la farce: succession de scènes caractéristiques plus que portrait cohérent du personnage, utilisation de gestes, de distractions révélatrices, répétitions, plaisanteries, et toute une série de lazzi à l'italienne. Dans Le Bourgeois gentilhomme, on jugera si Molière emploie autant de farce que dans L'Avare.

Dans Le Bourgeois gentilhomme, il s'agit

d'un bourgeois qui veut être homme de qualité; mais la folie du bourgeois est la seule qui soit comique et qui puisse faire rire au théâtre: ce sont les extrêmes disproportions des manières et du langage d'un homme avec les airs et les discours qu'il veut affecter qui font un ridicule plaisant. 15

En effet, les éléments burlesques sont encore plus nombreux dans le Bourgeois gentilhomme (1670) que dans L'Avare. Et la plupart du temps, c'est la vanité de M. Jourdain ou son souci majeur (de ressembler en tous points à un homme de qualité) qui inspire la farce. Afin d'être un homme de qualité, il engage un maître de musique, un maître à danser, un maître d'armes, et un maître de philosophie. Le premier incident burlesque (scène 2, acte 1) est basé sur la mise en contraste de deux chansons. Celle composée par un écolier du maître de musique est d'une belle qualité et témoigne d'une grande éloquence, mais celle que M. Jourdain se rappelle est monotone et simple. A cause de la banalité du vocabulaire et des images de cette chanson, elle fait penser à une chanson de nourrice. Par exemple, dans les vers "Je croyais Jeanneton / Plus douce qu'un mouton,"<sup>16</sup> il compare son amante à un

---

<sup>15</sup>Voltaire, cité dans Molière, Le Bourgeois gentilhomme (Paris: Editions Bordas, 1969), p. 140.

<sup>16</sup>Ibid., p. 34.

mouton. Cette comparaison bizarre montre le manque de goût de M. Jourdain surtout lorsqu'il demande: "N'est-il pas joli?"<sup>17</sup>

En effet, les maîtres qui enseignent M. Jourdain sont aussi ridicules que lui. Ils le flattent toujours afin de nourrir sa vanité. Le côté bouffon de ces hommes est mis en valeur dans l'épisode où ils se disputent sur la valeur de leurs professions respectives (dans la troisième scène du deuxième acte). Sur l'arrivée du maître de philosophie, il prêche la modération: "Un homme sage est au-dessus de toutes les injures qu'on lui peut dire; et la grande réponse qu'on doit faire aux outrages, c'est la modération et la patience. ... ce qui nous distingue parfaitement les uns des autres, c'est la sagesse et la vertu."<sup>18</sup> Cependant lorsque les autres maîtres placent leurs professions au-dessus de celle de la philosophie, le maître de philosophie les maudit et se jette sur eux en leur donnant des coups. Cette scène est bouffonne grâce au contraste amusant entre l'attitude prêchée par le maître de philosophie et son comportement. Après avoir disserté contre la colère et la vaine gloire que tirent les hommes de leur place dans le monde, il s'irrite contre ceux qu'il prétendait calmer et les écrase par la supériorité de sa propre condition.

Quant à M. Jourdain, en raison de sa personnalité médiocre, ce bon bourgeois ne parviendra jamais à jouer au naturel le personnage aristocratique qu'il rêve d'être. Il sera toujours un inadapté. Ceci est évident dans l'épisode (scène 2, acte 2) où il veut exhiber ses prétendus talents de danseur. Sa vanité n'a d'égale que sa balourdise.

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 34.

<sup>18</sup> Ibid., p. 46.

La lourdeur de ses évolutions s'accuse dans le menuet, une danse légère et gracieuse. Malgré cette ineptie à la danse, M. Jourdain demande l'attention du maître de musique tandis qu'il danse: "Ah! les menuets sont ma danse, et je veux que vous me les voyiez danser."<sup>19</sup> Cette fatuité du bourgeois souligne encore le ridicule de ses mouvements.

La quatrième scène du deuxième acte est sans doute une des scènes les plus bouffonnes de la pièce. Elle commence par la décision comique que fait M. Jourdain d'apprendre l'orthographe. On dit comique parce que ce qu'il choisit d'apprendre est si banal et si simple par rapport à la logique, la morale, et la physique. La leçon de l'alphabet est burlesque pour plusieurs raisons. D'abord, le maître est comique parce qu'il essaie de garder un ton de supériorité tout en s'abaissant au niveau de son élève. Un effet de gros comique se dégage de ces bouches qui se contorsionnent, l'une doctement, l'autre docilement: "L'ouverture de la bouche fait justement comme un petit rond qui représente un O. --O, O, O, vous avez raison, O. Ah! la belle chose que de savoir quelque chose!"<sup>20</sup> Remarquez le comique de répétition, lorsque la même lettre est prononcée par le maître et ensuite par M. Jourdain, et à plusieurs reprises, avec grand enthousiasme par celui-ci. Cet enthousiasme excessif et cette joie débordante qu'il manifeste devant ces révélations (qui ne lui apportent rien d'utile) s'expriment surtout par l'interjection "ah!" qui revient sans cesse dans sa bouche. Et ce qui est encore plus ridicule, c'est que M. Jourdain croit qu'il apprend des choses merveilleuses. "Vive la science," et "Ah! que n'ai-je

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 42.

<sup>20</sup> Ibid., p. 52.

étudié plus tôt pour savoir tout cela!"<sup>21</sup> En réalité, ce qu'il apprend sur l'alphabet est sans grand intérêt pour presque tout le monde (sauf le maître de philosophie) et surtout sans utilité.

Le côté bouffon du personnage du maître de philosophie s'accroît dans cette scène, non seulement à propos de l'exposé de phonétique, mais aussi au sujet du billet que M. Jourdain veut faire envoyer à la marquise, Dorimène. En écoutant les mots adressés à Dorimène, "Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour,"<sup>22</sup> il suggère des changements pour rendre le billet plus poétique. En voici quelques-uns: "Vos yeux beaux d'amour me font, belle Marquise, mourir. Ou bien: Mourir vos beaux yeux, belle Marquise, d'amour me font."<sup>23</sup> Cette énumération des remises en ordre des mots est bouffonne, particulièrement puisque ces changements n'ont aucun sens. Après toutes ces suggestions, le billet reste sous sa première forme.

Au début du troisième acte, le rire de Nicole à propos des vêtements de son maître est une qualité élémentaire du comique de la farce. Nicole rit continuellement pendant la plupart de la scène. Elle rit tellement que dans la deuxième partie de la scène, elle tombe à force de rire. M. Jourdain passe de l'étonnement pur et simple à une irritation croissante à mesure qu'il prend conscience de la raison de cette hilarité.

L'influence de la farce se manifeste à la fin de cet acte (scène 16) comme au début. M. Jourdain se rend ridicule par la grande

---

<sup>21</sup>Ibid., p. 52.

<sup>23</sup>Ibid., p. 55.

<sup>22</sup>Ibid., p. 54.

joie qu'il affiche en faisant la connaissance de Dorimène. Ces bribes de formules s'accrochent les unes aux autres d'une manière cocasse dans un cliquetis de mots: "Madame, ce m'est une gloire bien grande de me voir assez fortuné pour être si heureux que d'avoir le bonheur que vous ayez eu la bonté de si accorder la grâce de me faire l'honneur de m'honorer de la faveur de votre présence; et, si j'avais aussi le mérite pour mériter un mérite comme le vôtre, et que le Ciel ... envieux de mon bien ... m'eût accordé ... l'avantage de me voir digne ... des ..."24

La source du comique réside dans la répétition des mots, dans la profusion des synonymes, dans les tautologies, et même dans l'ampleur des périodes.

Un des procédés de la farce, le déguisement, se trouve dans le quatrième acte. Covielle, le valet de Cléante, aborde, sous un déguisement, M. Jourdain et le persuade que le fils du "Grand Turc" (qui est en réalité Cléante déguisé) souhaite épouser sa fille et s'apprête à lui décerner le titre de "Mamamouchi". M. Jourdain reçoit docilement les insignes de cette "dignité" au cours d'une cérémonie burlesque.

La grande quantité de la bouffonnerie qu'on remarque presque partout dans le Bourgeois gentilhomme mène le lecteur à croire que la farce joue un très grand rôle dans cette pièce.

Maintenant, considérons le Malade imaginaire, la dernière pièce écrite par Molière avant sa mort en 1673. L'influence de la farce dans le Malade imaginaire n'est ni si grande ni si flagrante que dans le Bourgeois gentilhomme. A mon avis, c'est parce que la satire de la médecine (dans le Malade imaginaire) est beaucoup plus mordante que

---

<sup>24</sup>Ibid., p. 98.

celle des moeurs (dans le Bourgeois gentilhomme), ce qui rend celui-ci plus comique que celui-là.

La première scène bouffonne se trouve au milieu du premier acte (scène 5) lorsque Argan et sa servante, Toinette, se disputent sur le mariage proposé entre Lucile, fille d'Argan, et un médecin. Argan se met en colère et court après Toinette, pour lui donner des coups de bâton.

Puisque la pièce satirise les médecins, le personnage le plus bouffon du Malade imaginaire, c'est Thomas Diafoirus, fils d'un médecin, et lui aussi en train de devenir médecin. A la première rencontre, Thomas Diafoirus se présente comme un sot. Tout d'abord il prend Angélique, pour sa belle-mère. Puis, il présente à sa future une copie d'une grande thèse en disant: "J'ai contre les circulateurs soutenu une thèse, qu'avec la permission de monsieur, j'ose présenter à mademoiselle comme un hommage que je lui dois des prémices de mon esprit."<sup>25</sup> C'est un cadeau ridicule à faire à une fiancée et c'est à peine le genre de cadeau qu'une fille aimerait recevoir de son amant. Non seulement fait-il cadeau de sa thèse à Angélique, mais il l'invite "à venir voir l'un de ces jours, pour vous divertir, la dissection d'une femme, sur quoi je dois raisonner."<sup>26</sup> Encore une fois, ce n'est pas le passe-temps le plus divertissant du monde pour une fille telle qu'Angélique.

Lorsque Thomas fait la connaissance de Béline, il commence sa salutation par les mots exacts qu'il avait employés quand il avait cru

---

<sup>25</sup> Molière, Le Malade imaginaire (Paris: Librairie Larousse, 1933), p. 50.

<sup>26</sup> Ibid., p. 51.

Angélique sa belle-mère. Donc, il est évident qu'il avait appris par coeur son discours. En effet, il ne connaît que les formules de pédant dont sa mémoire est chargée. Lorsque Béline interrompt le discours de Thomas, il en oublie le reste. Ce qui est encore plus grotesque, c'est qu'il l'admet: "Madame, vous m'avez interrompu dans le milieu de ma période, et cela m'a troublé la mémoire."<sup>27</sup> Il ne se rend pas compte que cette explication lui donne l'air d'un imbécile. Même en employant des mots latins tels que "distinguo", "concedo" et "nego" pour faire une bonne impression, le jeune docteur se rend ridicule parce que l'emploi du latin est hors de propos chez Argan et sa famille.

Le jeu de mots, élément de la farce que Molière aime particulièrement et qu'il emploie si souvent, apparaît aussi dans le Malade imaginaire. Sa présence est surtout remarquable dans la cinquième scène du troisième acte. Monsieur Purgon, médecin d'Argan, croit que celui-ci se moque de ses ordonnances et qu'il refuse de prendre le remède que le docteur avait prescrit. Pour cette raison, le médecin se fâche contre lui tandis qu'Argan essaie de nier l'accusation. Cependant il est impossible de placer un mot dans la conversation à cause de la colère de M. Purgon:

Que vous tombiez dans la bradypepsie.  
Monsieur Purgon!  
De la bradypepsie dans la dyspepsie.  
Monsieur Purgon!  
De la dyspepsie dans l'apepsie  
Monsieur Purgon! 28

et ainsi de suite. On a l'impression que les mots sont choisis exprès pour ne pas rompre la suite des sonorités en "ie". Après chaque malé-

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 56.

<sup>28</sup> Ibid., p. 77.

diction de M. Purgon, Argan ne dit que "Monsieur Purgon!" (toujours avec un point d'exclamation). Il répète le nom du médecin à six reprises dans ce passage.

Le déguisement, un procédé de la farce, est exploité d'une manière très comique dans le troisième acte. Toinette joue le rôle d'un médecin ambulancier, se déguisant de manière à dégoûter Argan de la médecine. D'abord, Toinette essaie de détruire la confiance qu'Argan fait à son médecin en disant que M. Purgon a tort, qu'Argan a une maladie non du foie, mais du poumon. Chaque fois qu'Argan décrit un de ses symptômes, le prétendu médecin répète avec confiance "Le poumon". Il le répète huit fois; puis il répète cinq fois le mot "Ignorant!" en étant renseigné sur la nourriture mangée par Argan par ordre de son médecin. Cette injure s'adresse bien entendu à M. Purgon. Comme Thomas Diafoirus, Toinette se sert de mots latins pour faire impression sur Argan. L'emploi des mots latins est particulièrement ridicule ici parce que Toinette prend le mot français "Ignorant" et y ajoute des désinences latines telles que "us", "a", et "um", pour créer les mots "Ignoratus, ignoranta, ignorantum."<sup>29</sup>

Enfin, puisque Argan ne semble pas se rendre compte du ridicule des médecins, elle fait un pas de plus en suggérant qu'il se coupe un bras et qu'il se creve un oeil parce que l'un dérobe la nourriture de l'autre. Bien qu'Argan ne soit pas d'accord avec ce docteur, on a l'impression qu'il n'a pas conscience du ridicule de ses idées: "Me couper un bras, me crever un oeil, afin que l'autre se porte mieux!

---

<sup>29</sup> Ibid., p. 82.

J'aime bien mieux qu'il ne se porte pas si bien. La belle opération de me rendre borgne et manchot!"<sup>30</sup>

En pensant aux pièces déjà discutées, il est manifeste que la farce y joue un assez grand rôle. Dans le Tartuffe et le Misanthrope, cette influence est considérablement plus faible. Cependant, même dans ces pièces la farce se manifeste à un certain degré.

Dans le Tartuffe, la première scène de farce se trouve déjà au premier acte. Plus particulièrement, elle se trouve dans la quatrième scène, où Orgon, de retour d'un voyage, s'inquiète de la santé de Tartuffe et s'attendrit aux réponses ironiques de Dorine, la servante. La scène est rendue bouffonne, d'abord par le comique de contraste. La bonne santé de Tartuffe est mise en contraste avec la mauvaise santé d'Elmire. Malgré la maladie de sa femme pendant son absence, Orgon se soucie plus de l'intrus que de sa femme. Un autre élément de la farce, c'est le comique de répétition. Tandis que Dorine renseigne Orgon sur la condition d'Elmire, celui-là demande quatre fois "Et Tartuffe?" ce qui témoigne du grand intérêt d'Orgon pour Tartuffe. Chaque fois que Dorine rassure son beau frère sur la bonne santé de Tartuffe, Orgon déclare: "Le pauvre homme." A ce comique de répétition s'ajoute un autre élément comique qui consiste à ce que Tartuffe n'est rien moins qu'un pauvre homme. Et la phrase la plus ironique et comique se situe très efficacement à la fin de la scène: "Et je vais à Madame annoncer par avance/ La part que vous prenez à sa convalescence,"<sup>31</sup> dit Dorine à Orgon. Elle est si comique parce qu'elle met en valeur le peu d'intérêt que prend Orgon pour sa femme.

<sup>30</sup>Ibid., p. 83.

<sup>31</sup>Ibid., p. 38.

A bien des égards, Orgon est un personnage de farce. A la scène deux du deuxième acte, il se querelle avec Dorine à propos du mariage entre Mariane et Tartuffe. Orgon lève la main sur Dorine, tandis qu'à chaque coup d'oeil qu'il lui jette, Dorine "se tient droite sans parler,"<sup>32</sup> et le défie du regard. Il la poursuit à travers la scène et à la fin, en voulant la frapper, manque son but.

Les jeux de mots contribuent aussi au comique de la farce dans le Tartuffe. Bien qu'ils ne soient pas nombreux, il y en a un exemple qui montre très bien l'apport de ce procédé à la bouffonnerie dans la pièce. Dans la quatrième scène du deuxième acte, Dorine invente un mot comique, "tartuffiée", qui s'emploie ainsi: "Non. Vous serez, ma foi, tartuffiée."<sup>33</sup> Dans ce contexte, le mot a la signification d'être donnée ou mariée à Tartuffe. Cependant, par son usage, ce mot implique une signification plus négative. Le comique du mot réside moins dans sa signification que dans le fait que c'est un néologisme basé sur le nom du faux dévot, et qui par ailleurs souligne la valeur typique et universel du personnage.

Le personnage de Tartuffe lui-même comporte un côté bouffon. L'aspect physique joue ici un rôle essentiel. Le vrai Tartuffe, celui qu'on voit et non celui qu'on entend, c'est l'homme éclatant de santé "gros et gras le teint frais et la bouche vermeille."<sup>34</sup> Les manières et la mimique pieuses du faux dévot appartiennent également, sinon au comique de farce pure, du moins à ce comique de gestes, qui en est très proche. On voit un bon exemple à la scène deux de l'acte trois quand Tartuffe "tire un mouchoir de sa poche"<sup>35</sup> pour voiler la poitrine trop

<sup>32</sup> Ibid., p. 54.

<sup>34</sup> Ibid., p. 38.

<sup>33</sup> Ibid., p. 58.

<sup>35</sup> Ibid., p. 68.

généreusement découverte de Dorine. On touche ici à la gauloiserie. Molière n'oublie jamais qu'il doit beaucoup de son succès à la farce.

Cependant la scène burlesque la plus révélatrice se trouve dans la cinquième scène du quatrième acte. C'est l'épisode où Orgon se cache sous la table afin d'écouter les paroles séduisantes de Tartuffe, adressées à Elmire. Dans cette scène, le lien avec la farce à l'italienne est indéniable. Orgon, caché sous la table, soulève de temps en temps le tapis qui le dissimule pour laisser apparaître un visage empourpré de colère (jeu de scène suggéré par une estampe du temps) et surgit enfin de sa cachette pour démasquer l'imposteur. Non seulement la situation est bouffonne, mais les jeux de scène et les gestes contribuent à cette bouffonnerie. Chaque fois que Tartuffe fait mention de sa grande passion, Elmire tousse pour attirer l'attention d'Orgon. Elle continue à tousser de plus en plus fort jusqu'à ce qu'enfin Tartuffe remarque: "Vous toussiez fort, Madame", auquel Elmire justifie:

C'est un rhume obstiné, sans doute, et je vois bien  
Que tous les jus du monde ici ne feront rien. 36

Bien que le burlesque ne soit pas absent du Tartuffe, il ne se rencontra pas aussi souvent dans cette pièce que dans le Bourgeois gentilhomme ou L'Ecole des Femmes, par exemple. Raymond Bernex, qui a fourni les notes dans l'édition Bordas du Tartuffe, dit que "le Tartuffe doit être évidemment rangé parmi les "grandes" comédies de caractère ou de mœurs, celles où le comique purement bouffon est le plus discret."<sup>37</sup> Maintenant, jetons un coup d'oeil sur le Misanthrope, écrite encore

---

<sup>36</sup>Ibid., p. 96.

<sup>37</sup>Bernex, cité dans Ibid., p. 123.

deux ans plus tard (1666) afin de considérer la mesure à laquelle s'y trouve l'influence de la farce.

Dans une lecture du Misanthrope, il faut sans doute remarquer que les éléments les plus grossiers de la farce jouent un rôle moins important. La pièce fait rarement rire les spectateurs aussi bruyamment que les autres grandes comédies. Cela se voit surtout si l'on compare aux autres pièces étudiées jusqu'ici.

Bien qu'Alceste soit un des caractères les plus sérieux de Molière, il y a dans ce personnage un élément de la farce qu'on distingue dès la première scène de la pièce. Pendant presque tout le premier acte il tempête avec furie et extravagance. On croit d'abord que cette grande colère est bien justifiée, mais on apprend vite qu'il est seulement en colère parce que Philinte a accablé un homme de démonstrations d'amitié sans à peine le connaître. Cette exagération est surtout un aspect de la farce. La scène qui suit est une véritable scène de farce. Elle se trouve dans la deuxième scène du premier acte. Dans la scène qui nous intéresse, il s'agit d'Oronte et de son sonnet. Alceste se fait passer pour un homme tout à fait sincère, un homme qui dit toujours la vérité. Il déteste l'insincérité et il prononce un réquisitoire contre l'humanité parce qu'il "ne trouve partout que lâche flatterie/Qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie."<sup>38</sup> Malgré cette philosophie de sincérité et d'honnêteté absolue, Alceste se conduit d'une façon différente et comique devant Oronte. Lorsque Oronte demande à Alceste son opinion du sonnet, Alceste essaie de ne pas être franc. Quand Oronte subodore la désapprobation d'Alceste et l'accuse de ne pas aimer le sonnet, au lieu d'être

<sup>38</sup> Molière, Le Misanthrope (Paris: Bordas, 1964), p. 35.

honnête et sincère, Alceste use de faux-fuyants en répétant tout au moins trois fois "Je ne dis pas cela."<sup>39</sup> Cette répétition met en valeur le contraste entre sa fermeté d'esprit dans une situation imaginaire et sa faiblesse dans une situation réelle. Ce comique de répétition est bouffon surtout lorsqu'on réfléchit à la philosophie d'Alceste. Sauf dans cette scène Le Misanthrope est presque dépourvue de farce.

A l'heure qu'il est, il doit être évident que Molière s'inspirait beaucoup du genre de la farce. Cependant, il faut dire à son mérite que non seulement s'est-il servi de la farce, mais aussi il l'a renouvelée. Les farces qui précèdent celles de Molière, ou en sont contemporaines, ne pèchent pas seulement par le manque de goût, la lourdeur et la banalité mais par la discontinuité. Par contre c'est un mélange habilement dosé de bouffonnerie et de réalité qui caractérise la farce de Molière. Car, un de ses soucis, c'est de faire apparaître à travers la bouffonnerie du fantoche la vérité humaine. "A la grosse farce ... s'y mêlent ingénieusement des traits de vérité outrée mais reconnaissable."<sup>40</sup> Donc, parmi tous les éléments de la comédie, la farce joue aussi un rôle. Mais jamais il n'y a, comme chez ses contemporains, de juxtaposition maladroite et de discordance.

On sait que Molière est influencé par les Italiens de plusieurs façons. Il leur emprunte les lazzi, les thèmes de certains scénarios, le goût du mouvement, et surtout à un certain point, l'idée de mettre en scène des types humains. Le concept de la peinture des caractères

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 46.

<sup>40</sup> Gustave Michaut, La Jeunesse de Molière (Paris: Hachette, 1922), p. 249.

de Molière est défini ainsi par Gustave Lanson: "Un caractère au sens que le mot a chez Molière est une nature puissamment unifiée par la domination d'une passion ou d'un vice qui détruit ou opprime toutes les autres affections et puissances de l'âme, et devient le principe de toutes les pensées et de tous les actes du personnage."<sup>41</sup>

En 1666 Molière brise le dernier lien qui extérieurement rattachait sa comédie à la commedia dell'arte, en abandonnant le masque. Cependant, il serait faux de prétendre que Molière ait rejeté tout ce qui tient au masque. Comme l'explique Gustave Lanson:

S'il a rejeté l'apparence, il a gardé la structure du masque. Arnolphe, Harpagon, Tartuffe, Alceste ne sont pas composés autrement que les six Sganarelle, autrement que Pantalon ou Scaramouche. Ils ont ce trait du masque italien de porter à travers toutes les situations de la pièce la fixité invariable de leur caractère. On les campe devant le public, on leur donne l'occasion de se joindre dans toutes leurs postures et de faire tous les gestes qui appartiennent à leur humeur ... Comme Arlequin, en toutes ses contorsions, exprime invariablement la naïveté finaude qui le constitue, ainsi Harpagon est en chaque syllabe de son rôle l'avare--et Tartuffe, l'hypocrite. 42

Le "type" de Pantalone, auquel M. Lanson se réfère dans cette citation, mérite plus d'attention car il fournit le modèle d'un grand nombre de caractères dans les comédies de Molière. Rappelons-nous qu'il est très avare; cependant il aime souvent le cérémonial et la splendeur. Il est rusé mais impétueux. C'est un homme calomnieux et querelleur qui entre en furie avec des déchaînements véhéments d'invective et des malédictions. Il peut se faire passer pour un vieux ronchon aimable et bienveillant qui fait plus de bruit que de mal.

---

<sup>41</sup>Gustave Lanson, op. cit., p. 145.

<sup>42</sup>Ibid., pp. 149-150.

Pantalone est non seulement avare, mais lascif. La lascivité est un vice qui ne convient pas aux vieux hommes. Il est évidemment toujours énergique et vigoureux. A cause de ses caprices érotiques, il devient parfois le rival de son propre fils dont il se moque. Non seulement son fils, mais sa femme et ses servantes se raillent de lui. C'est un père autoritaire qui essaie souvent d'arranger un mariage de convenances entre sa fille et un plaideur riche et beaucoup plus âgé qu'elle (il est souvent médecin). Cependant, en principe, à la fin de la pièce, il approuve le mariage de sa fille avec un jeune homme dont elle est amoureuse.

On peut dire avec justesse qu'il y a quelques aspects du caractère de Pantalone dans chaque homme coléreux que je voudrais étudier. D'abord, jetons un coup d'oeil sur Arnolphe. C'est un célibataire qui aime la jeune fille, Agnès. Il est avare mais non pas dans le sens propre du mot. Arnolphe s'exprime non seulement

en vieil homme amoureux mais en avare possesseur d'un trésor. Il est exactement auprès d'Agnès comme Harpagon auprès de sa cassette. Il l'enferme, il la caresse du regard, il en jouit, il n'en use pas, et l'idée qu'on pourrait la lui prendre le redresse glacé d'épouvante, la nuit dans sa chambre. 43

Arnolphe a une conception purement militaire de l'existence. Le mariage est pour lui une épreuve de force. On ne pourrait pas trouver un meilleur exemple de cette personnalité autoritaire que ces paroles adressées à Agnès: "Je suis maître, je parle: allez, obéissez."<sup>44</sup> C'est sur une petite fille de quatre ans (Agnès) qu'Arnolphe exerce

---

<sup>43</sup> Pierre Brisson, Molière (Paris: Gallimard, 1942), p. 83.

<sup>44</sup> Molière, L'Ecole des Femmes (Paris: Editions Bordas, 1969), p. 93.

son autorité de propriétaire jaloux pour la première fois. Puis, lorsque Agnès a dix-sept ans, il la retire du couvent et l'enferme dans une maison proche de la sienne, sous la garde de deux domestiques:

Je l'ai mise à l'écart, comme il faut tout prévoir,  
 Dans cette autre maison où nul ne me vient voir;  
 Et pour ne point gêner sa bonté naturelle,  
 Je n'y tiens que des gens tout aussi simples qu'elle. 45

Bien qu'Arnolphe se prépare à épouser Agnès, il a peur de la femme en général, de sa malice et de ses roueries. Il se sent peu fait pour l'amour et le succès, et c'est la raison pour laquelle il cherche sa sûreté dans une conception tyrannique de la vie conjugale. Cette peur exprime l'aspérité de ses paroles, surtout lorsque Agnès le rejette:

Ce n'est qu'extravagance et qu'indiscrétion;  
 Leur esprit est méchant, et leur âme fragile;  
 Il n'est rien de plus faible et de plus imbécile,  
 Rien de plus infidèle; et malgré tout cela,  
 Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là. 46

Le projet d'Arnolphe aurait réussi si Agnès avait été tout à fait sotte. Arnolphe est ridicule parce qu'il ne pense même pas qu'Agnès puisse former une opinion ou avoir une préférence. C'est pourquoi il est tellement étonné et blessé lorsqu'elle lui révèle:

Tenez, tous vos discours ne me touchent point l'âme;  
 Horace avec deux mots en ferait plus que vous. 47

Ainsi Arnolphe, comme Pantalone, devient le "dupeur dupé". Ceci est évident surtout à la scène sept du cinquième acte où Arnolphe essaie de persuader Oronte de "faire valoir l'autorité de père"<sup>48</sup> en forçant le mariage entre Horace et la fille d'Enrique. En le faisant, Arnolphe croit se débarrasser de son rival afin qu'Agnès soit tout à lui. Cepen-

---

<sup>45</sup> Ibid., p. 48.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Ibid., p. 113.

<sup>48</sup> Ibid., p. 117.

dant il ignore qu'Agnès est la fille d'Enrique, et qu'en réalité, il parle en faveur d'un mariage qui gâcherait son avenir. Donc, celui qui a tellement peur des ruses féminines, qui a pris des sûretés pour s'assurer une femme innocente et ignorante, se trouve dupé. Arnolphe s'effondre donc, pitoyable et douloureux parce qu'il est tombé dans le ridicule d'aimer sincèrement Agnès, de se prendre à son propre jeu. Le goût de l'autorité lui joue ce dernier tour.

Dans Harpagon de L'Avare, on voit le meilleur exemple de l'influence de Pantalone, car presque chaque trait caractéristique qu'il possède s'inspire de ce "type" italien. Harpagon est un vieux père de famille. C'est un riche bourgeois mais effroyablement avare. Il enfouit son or et tremble qu'on ne vienne de lui dérober. Il est cupide. Il accroît sa fortune par tous les moyens. Il s'abaisse aussi à une indigne laderie par un instinct d'économie presque pathologique. "En un mot," dit son valet, "il aime l'argent plus que réputation, qu'honneur et que vertu, et la vice d'un demandeur lui donne des convulsions."<sup>49</sup>

Harpagon veut offrir à sa fiancée une réception qui soit conforme aux convenances, mais à condition que la frugalité règne. En préparant cette réception, il conseille à sa servante de prendre garde "de ne point froter les meubles trop fort, de peur, de les user."<sup>50</sup> En ce qui concerne le vin il dit à Brindavoine qu'il faut donner à boire "seulement lorsqu'on aura soif. ... Attendez qu'on vous en demande plus d'une fois, et vous ressouvenez de porter toujours beaucoup

---

<sup>49</sup>Molière, L'Avare (Paris: Librairie Larousse, 1963), p. 52.

<sup>50</sup>Ibid., p. 60.

d'eau.<sup>51</sup> A cause de cette grande avarice," il ne peut éviter qu'on se moque partout de lui et qu'on jette de tous côtés cent brocards à son sujet.' 'Il est la fable et la risée de tout le monde,'"52 surtout de ses servantes. Par exemple La Flèche se moque de son maître en disant: "... et donner est un mot pour qui il a tant d'aversion qu'il ne dit jamais. Je vous donne, mais: Je vous prête le bonjour."<sup>53</sup>

La quête de l'argent rend Harpagon un père autoritaire et odieux. Il entend marier sa fille malgré elle a un riche vieillard parce que celui-ci l'épousera "sans dot". De même il a l'intention de donner pour femme à Cléante une veuve. C'est cette tyrannie du père qui provoque les complots que trament les enfants pour le tromper. Par exemple, Valère, l'amant secret d'Elise, se déguise en intendant afin d'avoir accès à la maison où demeure Elise. Donc, Harpagon est dupé par Valère, étant inconscient du rapport entre Valère et sa fille. En effet, Harpagon est toujours dupé:

Il a surtout, et c'est ce qui le distingue de tous, une naïveté déconcertante. Il ne voit pas que Valère se moque de lui au premier acte en feignant de prendre son parti contre Elise. Il ne voit pas que Frosine abuse de sa crédulité au deuxième acte, quand elle lui dit que Mariane a horreur des jeunes gens et n'aime que les vieillards. 54

---

<sup>51</sup>Ibid., p. 62.

<sup>52</sup>Roland Bruyelle, Les Personnages de la comédie de Molière (Paris: René Debrasse, 1946), p. 74.

<sup>53</sup>Molière, L'Avare, p. 51.

<sup>54</sup>Georges Chamarat, "Harpagon, est-il un personnage comique?" Annales-Conferencia, 70 (1965), pp. 30-31.

L'intrigue de la pièce se rend plus complexe car Cléante aime la même fille que son père. La colère d'Harpagon, lorsqu'il découvre en son fils son rival, est moins celle d'un jaloux que celle d'un père autoritaire qui se voit bravé par son fils.

Enfin, comme Pantalone, Harpagon a des caprices érotiques. Il veut se marier à une jeune fille qui n'est pas plus âgée que ses propres enfants. Il est un amoureux grotesque car il a perdu le bon sens au point de croire qu'une jeune fille, même si elle est résignée à faire un mariage de raison, peut être attirée par un vieillard sale et sordide. Afin de la séduire, la meilleure image qu'Harpagon puisse conjurer, c'est "... vous êtes un astre, mais un astre, le plus bel astre qui soit dans le pays des astres."<sup>55</sup> C'est une image banale, surtout à la bouche d'Harpagon.

Cependant, l'avarice l'emporte sur tout. Ses désirs sensuels ne résistent pas au vol de sa cassette. La démence qui s'empare de lui après le vol révèle qu'il est tout à fait détraqué par son vice. A cause de cela, tout finit bien. Elise épouse Valère, Cléante épouse Mariane, et Harpagon regagne sa chère cassette.

En résumé, Harpagon est

raillé par ses voisins, vilipendé par ses domestiques, il laisse son fils s'endetter et sa fille s'enfuir. Il veut cacher son argent: on le lui vole; il veut se marier: on lui prend sa maîtresse; il tâche d'être galant et il est imbécile; il pleure et le spectateur rit. 56

Dans le Bourgeois gentilhomme, on trouve dans le personnage de Monsieur Jourdain plusieurs traits qui caractérisent Pantalone. Il est

---

<sup>55</sup>Molière, L'Avare, p. 74.

<sup>56</sup>Chamarat, op. cit., p. 31.

père de famille. Il est le fils d'un drapier. Cependant M. Jourdain a gagné beaucoup d'argent comme marchand. Avec cette richesse, il veut se faire "homme de qualité". Monsieur Jourdain dépend de sa richesse "pour masquer un sentiment d'infériorité qu'il n'arrive pas à étouffer."<sup>57</sup> Monsieur Jourdain est ignorant et il prend des leçons pour s'instruire par le tard. On se moque toujours de lui tout comme on se moque de Pantalone dans le théâtre italien. Par exemple, ses maîtres savent que M. Jourdain manque de talent et de goût et qu'il ne sera jamais un homme de qualité. Cependant il est riche, il paie largement. On l'exploite facilement: "Il est vrai qu'il les connaît mal" [les choses], "mais il les paye bien;"<sup>58</sup> ... "Ses louanges sont monnayées, et ce bourgeois ignorant nous vaut mieux ... que le grand seigneur éclairé qui nous a introduits ici."<sup>59</sup>

Comme ses maîtres, M. Jourdain dépend aussi de son tailleur afin d'avoir l'apparence d'un gentilhomme. Cependant, le tailleur profite du manque de goût de son client en lui vendant un habit d'un mauvais goût étudié. En effet, il rend M. Jourdain tout à fait ridicule de manière qu'il excite le rire de Nicole pendant une scène entière: "Vous êtes tout à fait drôle comme cela. Hi, hi!"<sup>60</sup> Même M. Jourdain a l'idée qu'il a l'air bouffon mais son tailleur lui convainc que tous les hommes de qualité s'habillent comme ça:

M. Jourdain: Les personnages de qualité portent les fleurs en bas?  
 Tailleur: Oui, Monsieur.  
 M. Jourdain: Oh! voilà qui est donc bien. 61

---

<sup>57</sup> Antoine Adam, Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle tome III (Paris: Editions Domat, 1952), p. 384.

<sup>58</sup> Molière, Le Bourgeois gentilhomme (Paris: Bordas, 1969), p. 30.

<sup>59</sup> Ibid. <sup>60</sup> Ibid., p. 61. <sup>61</sup> Ibid., p. 58.

Donc, le tailleur profite aussi de l'envie qu'a M. Jourdain d'être un homme de qualité. Les garçons tailleurs profitent de la vanité de leur client en lui donnant des titres tels que "Mon gentilhomme", "Monseigneur" et "Votre Grandeur" qui s'emploient en général pour la royauté. M. Jourdain est tellement flatté qu'il leur donne beaucoup d'argent.

M. Jourdain est aussi le dupe d'un comte nommé Dorante. En vérité, Dorante considère M. Jourdain comme "un bon bourgeois assez ridicule ... dans toutes ses manières."<sup>62</sup> Cependant il fait semblant d'être l'ami de M. Jourdain afin de lui escroquer de l'argent. Madame Jourdain se rend compte de cette ruse et essaie de mettre son mari en garde contre le projet de Dorante. Elle lui reproche de se laisser exploiter par Dorante: "Oui, il a des bontés pour vous et vous fait des caresses; mais il vous emprunte votre argent."<sup>63</sup> Cependant M. Jourdain refuse de faire attention aux paroles de sa femme: "Hé bien! ne m'est-ce pas de l'honneur, de prêter de l'argent à un homme de cette condition-là. Et puis-je faire moins pour un seigneur qui m'appelle son cher ami?"<sup>64</sup> A cause de sa vanité, M. Jourdain est un jobard.

Bien qu'il soit de l'argile aux mains de Dorante, il se dresse devant sa famille avec une personnalité bien autoritaire. Il refuse d'accepter le conseil de sa femme à propos de Dorante. Il refuse de permettre le mariage entre sa fille et Cléonte parce que celui-ci n'est pas un gentilhomme.

Comme Harpagon, Arnolphe, et Pantalone, M. Jourdain est peu fait pour l'amour. Il courtise une marquise nommée Dorimène, ayant des

---

<sup>62</sup>Ibid., p. 98.

<sup>63</sup>Ibid., p. 68.

<sup>64</sup>Ibid., p. 69.

tendresses pour les femmes de l'aristocratie. Cependant, il se rend ridicule dans la scène où il fait la connaissance de la marquise:

Madame, ce m'est une gloire bien grande de me voir assez fortuné pour être si heureux que d'avoir le bonheur que vous ayez eu la bonté de m'accorder la grâce de me faire l'honneur de m'honorer de la faveur de votre présence. 65

En résumé, Dorante le gruge, ses maîtres l'exploitent, son tailleur le livre à la risée de tous et Dorimène se moque de lui. Il est dupe aussi de Cléonte lorsque celui-ci se déguise comme le fils du Grand Turc pour demander en mariage la fille de M. Jourdain. Celui-ci consentit au mariage et le fils du Grand Turc lui décerne le titre de Mamamouchi. En costume de Mamamouchi, M. Jourdain provoque l'affolement de sa femme, et reçoit les compliments ironiques de Dorante et de Dorimène. Donc, il se fait moquer de soi en essayant d'être quelque chose qu'il ne deviendra jamais--un homme de qualité.

Enfin, considérons jusqu'à quel point s'inspire Argan du type italien de Pantalone. Dans la dernière oeuvre de Molière, Le Malade Imaginaire, Argan se présente comme un hypocondriaque. Il se préoccupe toujours de sa santé et s'est convaincu qu'il est terriblement malade. Il provoque la risée par son égoïsme extrême à l'égard de sa santé. Toinette, sa servante, se moque toujours d'Argan et de cette préoccupation avec ses maladies. On a l'impression qu'elle le tourmente uniquement pour le mettre en colère:

Ce monsieur Fleurant-là et ce monsieur Purgon s'égayent bien sur votre corps; ils ont en vous une bonne vache à lait, et je voudrais bien leur demander quel mal vous avez, pour vous faire tant de remèdes. 66

---

<sup>65</sup> Ibid., p. 98.

<sup>66</sup> Molière, Le Malade Imaginaire (Paris: Librairie Larousse, 1933), p. 20.

Comme les autres pères de famille qui s'inspirent de Pantalone, Argan est aussi un père tyrannique et autoritaire. Bien qu'Angélique aime Cléante, le malade imaginaire prétend la marier au jeune médecin de la même façon qu'Orgon, Harpagon et M. Jourdain voulaient marier les leurs à un dévot, à un homme qui n'exige pas de dot et au fils du Grand Turc. Argan insiste sur le mariage entre Angélique et ce médecin pour s'assurer en permanence le service médical à domicile. Il est à remarquer qu'il n'agit que par ce seul mobile, et il n'a pas honte de l'admettre: "C'est pour moi que je lui donne ce médecin, et une fille de bon naturel doit être ravie d'épouser ce qui est utile à la santé de son père."<sup>67</sup>

On dit que si Pantalone a une femme, elle essaie de le tromper. Voilà le cas d'Argan. Sa femme, Béline, prend soin de lui comme d'un bébé. Elle le traite en marmot adoré, le dorlote, lui prodigue des caresses, mais c'est dans l'espoir de capter l'héritage d'Argan et d'évincer ses deux filles. Elle est la marâtre classique: dure pour les filles du premier mariage qu'elle veut faire déshériter, câline et dévouée auprès du sot de mari qu'il s'agit de duper. Lorsqu'Argan parle de faire son testament, Béline l'arrête en disant:

Ah! mon ami, ne parlons point de cela, je vous prie; je ne saurais souffrir cette pensée, et le seul mot de testament me fait tressaillir de douleur. ... quand on aime bien un mari, on n'est guère en état de songer à tout cela. 68

Cependant lorsqu'on lui affirme que son mari est mort, il y a un changement étonnant dans son attitude:

Le ciel en soit loué! Me voilà délivrée d'un grand fardeau. Que tu es sotté, Toinette, de t'affliger de cette mort. ...

---

<sup>67</sup> Ibid., p. 26.

<sup>68</sup> Ibid., p. 32.

Un homme incommode à tout le monde, malpropre, dégoûtant, sans cesse un lavement ou une médecine dans le ventre, mouchant, toussant, crachant toujours, sans esprit, ennuyeux, de mauvaise humeur, fatiguant sans cesse les gens, et grondant jour et nuit servantes et valets. 69

De cette étude des influences italiennes, de la farce et du type de Pantalone, on peut conclure que l'influence varie de pièce en pièce. Dans toutes ses pièces on trouve des personnages ridicules, souvent un homme d'âge, un mari trompé, un père tyrannique ou un vieillard amoureux. Cependant, Molière renonce peu à peu aux conventions extérieures de la farce: les grosses caricatures, des coups de bâton et les masques.

A mon avis, l'influence de la commedia dell'arte était indispensable à l'oeuvre de Molière. Il a utilisé ses emprunts pour la création d'une oeuvre originale. Bien que beaucoup d'auteurs fassent trop peu de cas de son influence, et d'autres surestiment l'apport italien, je crois que M. Attinger en fait un exposé solide:

... au début de sa carrière, Molière s'est tourné vers les Italiens, pour leur emprunter ce qu'aucun auteur antérieur ou contemporain ne leur avait demandé: non pas des sujets d'intrigue, ni l'apparat d'une mise en scène, mais l'action, les postures et, comme corollaire, l'universalité du type. Son génie ne pouvait demeurer longtemps dans le cadre étroit de la commedia dell'arte. Il l'a donc élargi, parfois démesurément, sans jamais le briser vraiment. C'est si vrai qu'on le voit, à la fin de sa vie, se rapprocher d'eux, descendre des sommets de la comédie de caractère et retrouver le spectacle total. Nourri du réalisme gaulois, dont on n'avait plus rien tiré de grand depuis Pathelin, débarrassé du romanesque, qui encombraient la scène française, il accomplit l'union, impossible jusqu'ici dans son pays, entre la réalité et les conventions du théâtre. Il en tire un spectacle bien différent de la commedia dell'arte, moins esthétique, moins conventionnel, plus ramassé, plus exclusivement comique, plus palpitant de vie véritable, français en somme, mais tempéré par les plus saines traditions italiennes. 70

---

<sup>69</sup> Ibid., p. 86.

<sup>70</sup> Attinger, op. cit., p. 163.

### CHAPITRE III

#### L'HOMME COLEREUX

En plus de toutes les influences du théâtre italien déjà signalées, il y en a encore une qui s'inspire de la tradition de Pantalone que Molière a tant aimée. On reconnaît sa préférence pour cette influence particulière puisqu'elle se trouve dans presque toutes ses comédies. L'apport dont je parle, c'est celui de l'homme coléreux. Molière a pris le modèle de l'homme coléreux des Italiens et l'emploie dans son théâtre pour créer l'effet comique. En effet, tous les personnages dont il s'agit dans cette étude ont les traits de l'homme irascible.

Prenons l'exemple de Monsieur Jourdain. C'est un homme bilieux, emporté, sans cesse, en mouvement. Il est obsédé du désir de se faire un "homme de qualité" et cette obsession le rend ridicule. Il ne diffère pas beaucoup des autres protagonistes obsédés de Molière. Ils sont tous des "victimes d'une idée fixe, d'une obsession qui obscurcit leur perception de ce qui se passe autour d'eux et a pour effet de les mettre en conflit avec la réalité."<sup>1</sup>

On voit chez M. Jourdain la première indication de l'irascibilité croissante du bourgeois, d'autant plus ridicule dans l'excès

---

<sup>1</sup>Peter H. Nurse, "Le rire et la morale dans l'oeuvre de Molière," XVIIe Siècle, 52 (1961), p. 20.

de ses éclats qu'il se montrera bientôt timide et conciliant en présence du tailleur. D'abord, lorsqu'il apprend que son habit n'est pas encore arrivé, il réagit avec un déchaînement de colère:

J'enrage. Que la fièvre quartaine puisse serrer bien fort le bourreau de tailleur! Au diable le tailleur! La peste étouffe le tailleur! Si je le tenais maintenant, ce tailleur détestable, ce chien de tailleur-là, ce traître de tailleur, je... 2

Cependant, à l'instant où arrive le tailleur, la colère de M. Jourdain s'apaise soudain. Remarquez que chaque fois que l'homme coléreux se fâche, il se tranquillise aussi vite qu'il est devenu furieux. M. Jourdain passe brusquement de la fureur contre le tailleur qu'il croit absent au ton doux et doux lorsque'il paraît. Dans cet épisode et dans celui qui suit, où M. Jourdain se dispute avec le tailleur, celui-là se présente comme un enfant obstiné et avec des colères d'enfant. On verra le ton exact de M. Jourdain dans les mots suivants: "Je suis bilieux comme tous les diables, et il n'y a morale qui tienne: je me veux mettre en colère tout mon saoul, quand il m'en prend envie."<sup>3</sup>

Comme tous les hommes irascibles de Molière, M. Jourdain ne peut pas supporter d'être en butte au ridicule. Voilà pourquoi il se fâche tellement en entendant le rire de Nicole qui se moque de son habit d'un très mauvais goût. M. Jourdain fait preuve d'une irritation croissante à mesure qu'il se rend compte de la raison pour laquelle Nicole rit. Il est si irrité qu'il ne peut pas achever même une phrase. Enfin, lorsque sa servante tombe à force de rire, M. Jourdain n'essaie

---

<sup>2</sup>Molière, Le Bourgeois gentilhomme, p. 56.

<sup>3</sup>Maurice Descotes, Les grands rôles du théâtre de Molière (Paris: Presses Universitaires de France, 1960), p. 208.

plus de maîtriser sa colère, et il crie "J'enrage", expression bien connue et souvent employée par ces hommes coléreux.

A cause de sa vanité exagérée, M. Jourdain entre en conflit non seulement avec sa servante, mais aussi avec sa femme. Comme Nicole, Mme Jourdain se moque de M. Jourdain et encore une fois celui-ci s'emporte. Il refuse d'écouter la critique de sa femme et essaie de l'arrêter en demandant le silence: "Taisez-vous, ma servante, et ma femme"<sup>4</sup>; puis par des insultes: "Taisez-vous, vous dis-je. Vous êtes des ignorantes l'une et l'autre, et vous ne savez pas les prérogatives de tout cela"<sup>5</sup>; et ensuite par des cris de furie: "J'enrage quand je vois des femmes ignorantes."<sup>6</sup> Cependant, même sa colère est inefficace car M. Jourdain ne fait pas peur. Il aboie plus qu'il ne mord. L'inefficacité de ses accès de mauvaise humeur est surtout évidente à la fin de cette scène où M. Jourdain n'a pas encore réussi à réduire au silence Mme Jourdain. Comme au début de la scène, il ne peut que demander le silence: "Taisez-vous, vous dis-je."<sup>7</sup>

De même que M. Jourdain ne peut pas supporter qu'on lui dise la vérité sur son habit, de même il refuse d'admettre qu'il est d'origine bourgeois. Cela se voit d'abord dans un sursaut de vanité blessée quand il essaie de faire taire sa femme qui lui rappelle que son père était marchand. Puis quand Mme Jourdain refuse de tenir sa langue, M. Jourdain s'exaspère à un tel degré qu'il va jusqu'à nier l'évidence:

Peste soit de la femme! Elle n'y a jamais manqué. Si votre père a été marchand, tant pis pour lui! Mais, pour le mien, ce sont des malavisés qui disent cela. 8

---

<sup>4</sup>Molière, Le Bourgeois gentilhomme, p. 64.

<sup>5</sup>Ibid.

<sup>6</sup>Ibid., p. 68.

<sup>7</sup>Ibid., p. 70.

<sup>8</sup>Ibid., p. 92.

Cette discussion s'inspire sans doute du désir de M. Jourdain de marier sa fille à un gentilhomme. Lorsque sa femme s'oppose à ce mariage, l'exaspération de M. Jourdain se traduit par une prétention accrue--sa fille sera marquise:

Taisez-vous, impertinente! vous vous fourrez toujours dans la conversation. J'ai du bien assez pour ma fille, je n'ai besoin que d'honneur, et je la veux faire marquise. 9

Donc, ce n'est pas un mari qu'il entend choisir pour sa fille, mais un gendre à son usage. C'est un avantage personnel qu'il cherche dans ce mariage en conformité avec son ambition. Cependant, lorsque Mme Jourdain s'oppose de plus en plus au projet de son mari, M. Jourdain montre non seulement sa colère mais aussi son entêtement: "... ma fille sera marquise en dépit de tout le monde; et si vous me mettez en colère, je la ferai duchesse."<sup>10</sup> Le ridicule de M. Jourdain n'est pas de vouloir assurer un nom et des privilèges à sa famille, mais de prétendre ressembler aux nobles par les manières qui seules les distinguent de la bourgeoisie. Il peut payer le luxe de la noblesse, mais il lui manque le goût. M. Jourdain est ridicule donc parce qu'il croit pouvoir marier sa fille à un membre de la noblesse.

Veillez noter que chaque fois que M. Jourdain se met en colère, sa colère se dirige contre ceux qui se moquent de lui, qui ne lui donnent pas ce qu'il veut et qui lui donnent tort. Lorsque M. Jourdain n'arrive pas à ses fins, il boude comme un enfant entêté et sort de ses gonds. Voilà le cas dans la deuxième scène du quatrième acte où Mme Jourdain interrompt le dîner que son mari donne pour Dorimène. Lorsque sa femme rentre inopinément chez elle et chasse Dorimène et Dorante,

---

<sup>9</sup>Ibid., p. 93.

<sup>10</sup>Ibid., p. 94.

M. Jourdain s'emporte jusqu'à la brutalité et s'évertue à sauver ce qui ne peut pas être sauvé:

Ah! impertinente que vous êtes, voilà de vos beaux faits!  
 Vous me venez faire des affronts devant tout le monde, et  
 vous chassez de chez moi des personnes de qualité. 11

M. Jourdain n'éprouve aucun regret à l'égard de sa femme et se lamente seulement sur les blessures infligées à sa vanité: "Je ne sais qui me tient, maudite, que je ne vous fende la tête avec les pièces du repas que vous êtes venue troubler."<sup>12</sup>

Mme Jourdain est encore une fois l'objet de sa colère au début du cinquième acte. Dans une cérémonie burlesque, M. Jourdain devient "Mamamouchi", et sa femme refuse de reconnaître son titre. Elle se moque non seulement de son titre, mais aussi de sa costume. Comme auparavant, M. Jourdain ne peut supporter la critique: "Voyez l'impertinente, de parler de la sorte à un Mamamouchi! ... Paix! insolente, portez respect à Monsieur le Mamamouchi!"<sup>13</sup>

Le tempérament colérique de M. Jourdain ajoute à l'effet comique à cause du ridicule de ses prétentions. Ses colères lui font ressembler à un enfant obstiné. Dans la pièce, on se moque toujours de son obsession burlesque, et comme s'il était un enfant, personne ne fait attention à ses déchaînements absurdes.

Dans le Malade imaginaire, Argan ne semble pas aussi coléreux que M. Jourdain. Bien qu'il soit un homme irascible, il ne montre pas ce côté de sa personnalité autant que M. Jourdain, se mettant en colère moins souvent que celui-ci. Par exemple, si M. Jourdain avait appris que sa femme le trompait et attendait sa mort, il aurait sans doute tempêté avec

<sup>11</sup>Ibid., p. 106.

<sup>12</sup>Ibid., p. 107.

<sup>13</sup>Ibid., p. 118.

furie. Cependant lorsque Argan apprend la duperie de Béline, il réagit d'une manière beaucoup plus calme:

Je suis bien aise de voir votre amitié et d'avoir entendu le beau panégyrique que vous avez fait de moi. Voilà un avis au lecteur qui me rendra sage à l'avenir, et qui m'empêchera de faire bien des choses. 14

Cependant, dans les situations où il s'agit de la santé d'Argan, il se révèle comme un véritable homme coléreux. Dans ces moments, il est nerveux et irritable. Il est malade d'esprit, hypocondriaque, et persuadé à tout instant qu'une nouvelle maladie va fondre sur lui. Il refuse de croire qu'il est en bonne santé bien qu'"il mange bien", boive sec et dorme "comme un sonneur."<sup>15</sup> Il est, donc, aussi un homme obsédé --mais en ce cas, il est obsédé par sa santé. Selon Marcel Gutwirth, "le corps, cette trop chère guenille, remplit tout entier l'horizon d'Argan."<sup>16</sup> Sa colère vient souvent de ce qu'on ne croit pas à sa maladie. Par exemple, Toinette n'a pas pitié d'Argan et ne le traite pas comme un homme malade. Son indifférence vis-à-vis de sa santé lui inspire de la colère. Dans la deuxième scène du premier acte, cette indifférence est mise en valeur. Argan appelle sa servante, et, en entrant dans la chambre, elle se donne un grand coup à la tête. Elle interrompt Argan afin de se plaindre et l'empêche de crier. Ainsi, elle s'intéresse plus à sa propre tête qu'aux cris d'Argan. Celui-ci se met en colère lorsque Toinette continue à l'interrompre: "Tais-toi donc, coquine, que je te querelle"<sup>17</sup> et "Tu m'en empêches, chienne, en m'interrompant à

---

<sup>14</sup>Molière, Le Malade imaginaire, p. 86.

<sup>15</sup>Coquelin cadet, cité dans Molière, Ibid., p. 98.

<sup>16</sup>Marcel Gutwirth, Molière ou l'invention comique (Paris: Lettres Modernes, 1966), p. 199.

<sup>17</sup>Molière, Ibid., p. 19.

tous coups."<sup>18</sup>

Non seulement est-il monomane, à l'esprit borné, mais, dès la première scène, Argan se caractérise par une impatience enfantine. Lorsqu'il agite une sonnette pour faire venir sa servante, il ne peut attendre même un instant avant de crier:

Toinette! drelin, drelin. Tout comme si je ne sonnais point.  
Chienne! coquine! Drelin drelin drelin, j'enrage. 19

En ce qui le concerne, il est l'homme le plus important du monde, et lorsque sa servante ne se rend pas compte de ce fait, il s'emballe comme un enfant.

Puisque Toinette est le seul personnage de la pièce qui se moque ouvertement d'Argan, sa colère se dirige pour la plupart contre elle. Dans la scène cinq du premier acte, les deux rivaux se rencontrent encore une fois. Toinette essaie de persuader à Argan de ne pas insister sur le mariage entre Angélique et Thomas Diafoirus. Toinette fait appel au jugement d'Argan en disant qu'il est bon naturellement, et qu'à cause de cela, il n'imposerait pas à sa fille un tel mariage et ne la mettrait pas dans un couvent si elle refusait. En ce qui concerne cette déclaration, Argan s'emporte immédiatement et crie comme un enfant gâté: "Je ne suis point bon, et je suis méchant quand je veux."<sup>20</sup> A mesure qu'il se fâche de plus en plus, il commence à courir après Toinette, en proférant des menaces et en lançant des injures: "Ah! insolente, il faut que je t'assomme"<sup>21</sup> et "Chienne! Pendarde! ... Carogne!"<sup>22</sup>

Dans la tradition de l'homme coléreux, Argan menace non seulement sa servante, mais aussi d'autres. Par exemple, lorsque sa petite fille

<sup>18</sup>Ibid., p. 20.

<sup>21</sup>Ibid.

<sup>19</sup>Ibid., p. 18.

<sup>22</sup>Ibid., p. 29.

<sup>20</sup>Ibid., p. 28.

Louison ment à son père en disant qu'elle ne sait rien des affaires d'Angélique, Argan prend une poignée de verges pour la fouetter. Il hausse la voix avec violences aussi en face de Béralde quand celui-ci propose à Argan un mariage pour Angélique. Après avoir entendu ces paroles, il crie avec emportement :

Mon frère, ne me parlez point de cette coquine-là.  
C'est une friponne, une impertinente, une effrontée,  
que je mettrai dans un couvent avant qu'il soit deux  
jours. 23

Il s'emballe à un tel point que Béralde doit l'avertir "avant toute chose, de ne vous point échauffer l'esprit dans votre conversation."<sup>24</sup>

Par suite à ces déchaînements de colère, Argan se révèle comme un homme insupportable: "... il crie, court, se remue follement dans son fauteuil, il est bougon, colérique..."<sup>25</sup>. Attendu que son obsession avec sa santé est ridicule, la colère qu'elle provoque est aussi ridicule et contribue au comique de la pièce.

La colère d'Harpagon dans L'Avare est plus évidente que celle d'Argan pourtant. Dès sa première apparition, Harpagon est violent et emporté. Pendant toute la pièce, il ne décolère pas. C'est un personnage pétulant, grondeur, constamment en alerte, s'étranglant dans ses colères. Dans la troisième scène du premier acte, on voit Harpagon pour la première fois. A son entrée, ses premières paroles adressées à son valet son dures: "Hors d'ici tout à l'heure, et qu'on ne réplique pas! Allons, que l'on détale de chez moi, maître juré filou, vrai gibier de potence!"<sup>26</sup> On apprend bientôt qu'il soupçonne La Flèche de savoir qu'il

<sup>23</sup> Ibid., p. 64.

<sup>24</sup> Ibid., p. 67.

<sup>25</sup> Coquelin cadet, cité dans Molière, Ibid., p. 98.

<sup>26</sup> Molière, L'Avare, p. 28.

a de l'argent caché. Lorsque La Flèche lui demande s'il a caché de l'argent, Harpagon devient agité et irrité en affirmant: "Non, coquin, je ne dis pas cela. J'enrage! Je demande si malicieusement tu n'irais point faire courir le bruit que j'en ai."<sup>27</sup>

Semblable à M. Jourdain et à Argan, Harpagon se fâche s'il ne fait pas valoir sa volonté. On voit sa colère et son entêtement dans la scène quatre du premier acte où Harpagon insiste pour qu'Elise marie un médecin. Il y a un moment extrêmement comique où Elise tient tête à son père, en refusant le parti qu'il lui propose, et où celui-ci, décidé à se faire obéir, la contrefait tant au point de vue du texte dans l'imitation de ses révérences. C'est presque un petit ballet.

Comme j'ai déjà dit, l'avarice excessive et les situations que résultent provoquent la colère d'Harpagon. Par exemple, l'avare cherche à placer son argent et il impose des conditions extravagantes à l'emprunteur qui s'offre et qui pour le moment est anonyme. Il s'assure que ce jeune homme a dans son père un répondant pourvu de fortune, et le jeune homme va jusqu'à s'engager à ce que son père meure bientôt. Or, ce jeune homme, c'est le propre fils d'Harpagon. La situation est plaisante dès que l'avare ne souhaite que sa propre mort. Lorsque Harpagon apprend que l'emprunteur n'est que son fils, il est plein de colère:

Comment! pendard, c'est toi qui t'abandonnes à ces coupables extrémités? 28

Ote-toi de mes yeux, coquin, ote-toi de mes yeux! ... Retire-toi, te dis-je, et ne m'échauffe pas les oreilles. 29

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 29.

<sup>28</sup> Ibid., p. 49.

<sup>29</sup> Ibid., p. 50.

Dans la première scène du troisième acte, la colère d'Harpagon provoque le rire dans deux épisodes. Dans un de ces épisodes, il demande à Maître Jacques de lui apprendre comment on parle de lui. Maître Jacques hésite: "je sais fort bien que je vous mettrais en colère."<sup>30</sup> Cependant Harpagon le nie: "Point du tout: au contraire, c'est me faire plaisir."<sup>31</sup> Maître Jacques lui révèle alors que jamais on ne parle de lui "que sous les noms d'avare, de ladre, de vilain et de fesse-mathieu."<sup>32</sup> En l'entendant, celui qui a promis de ne pas se mettre en colère le bat en criant: "Vous êtes un sot, un maraud, un coquin et un impudent."<sup>33</sup>

Il n'est pas difficile de comprendre les attitudes des autres vis-à-vis d'Harpagon puisque la simple mention de l'argent suffit à provoquer chez lui un déchaînement de colère. Lorsque Maître Jacques lui demande de l'argent pour la préparation d'un dîner pour Mariane, Harpagon devient tout à fait emporté:

Que diable! toujours de l'argent! Il semble qu'ils n'aient autre chose à dire: de l'argent, de l'argent, de l'argent! Ah! ils n'ont que ce mot à la bouche, de l'argent! Toujours parler d'argent! Voilà leur épée de chevet, de l'argent! 34

L'usage fréquent du mot "argent" dans cette éruption témoigne de sa préoccupation avec ses finances. C'est lui et non pas les autres qui a le mot toujours à la bouche.

Dans une des scènes les plus comiques de la pièce, la scène sept du troisième acte, il s'agit du diamant d'Harpagon que Cléante donne à Mariane sans la permission de son père, Bien qu'Harpagon ne

---

<sup>30</sup>Ibid., p. 68.

<sup>31</sup>Ibid., p. 69.

<sup>32</sup>Ibid.

<sup>33</sup>Ibid., p. 69.

<sup>34</sup>Ibid., p. 64.

donne pas libre cours à sa colère devant Mariane, le lecteur voit cette colère dans les commentaires brefs qu'il marmotte à part où bas à son fils. Harpagon montre son exaspération par des interjections telles que "J'enrage!" aussi bien que par des insultes telles que "Ah! traître! ... Bourreau que tu es! ... Pendar!" et "Le coquin!"<sup>35</sup> qu'il adresse à Cléante.

Le quatrième acte est particulièrement lourd, puisqu'il est fondé sur une série de scènes violentes. Par exemple, il y a d'abord la dispute entre Cléante et Harpagon à propos de Mariane et qui se poursuit sous l'arbitrage de Maître Jacques pour aboutir à la malédiction.

Dans la septième scène de cet acte, on trouve le célèbre monologue que l'on considère toujours comme le point culminant de la pièce. Dans cette scène, l'avare, brusquement privé de son argent, manifeste son avarice avec une passion déchaînée, s'exprimant par une violence exaspérée:

Au voleur! au voleur! à l'assassin! au meurtier! Justice, juste ciel! Je suis perdu, je suis assassiné! On m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent! 36

Je veux faire pendre tout le monde; et si je ne retrouve mon argent, je me pendrai moi-même aussi! 37

Il continue en disant:

Hélas! mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami, on m'a privé de toi! Et, puisque tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie; tout est fini pour moi, et je n'ai plus que faire au monde! Sans toi, il m'est impossible de vivre. C'en est fait, je n'en puis plus, je me meurs, je suis mort, je suis enterré! 38

Dans ces mots et dans la scène entière, on voit avec clarté qu'Harpagon

<sup>35</sup>Ibid., p. 79.

<sup>36</sup>Ibid., p. 94.

<sup>37</sup>Ibid., p. 96.

<sup>38</sup>Ibid.

est incapable de modération. Il exagère toujours et c'est cette exagération qui le rend si ridicule: "Je veux aller quérir la justice et faire donner la question à toute ma maison: à servantes, à valets, à fils, à fille, et à moi aussi."<sup>39</sup> Une sorte de fièvre s'empare d'Harpagon et va croissante pour aboutir au geste de demi-fou, à la fois vraisemblable et comique: il se prend le bras à lui-même. Le lecteur rit parce que les passions en état de crise violente sont toujours ridicules pour ceux qui gardent leur sang-froid:

L'Avare, privé de son trésor, est un passionné privé brusquement de l'objet de sa passion. L'argent lui est plus cher que la vie même. Il ne peut s'en passer sans souhaiter mourir. <sup>40</sup>

Cette irascibilité qu'on voit à la fin du quatrième acte se poursuit dans l'acte suivant. A la différence d'Argan, puisqu'Harpagon est veuf, il n'a pas de femme à le calmer. Même M. Jourdain a pu être calmé par ses maîtres et ses gentilshommes. Cependant, personne ne peut adoucir la rage d'Harpagon. Il se fâche sans hésiter et ses colères durent longtemps. Rien que son argent a une influence tranquillisante.

La première scène de cet acte retrouve un Harpagon déséquilibré et délirant. A cause de la perte de son trésor, il veut que tout le monde soit puni: "Il n'y a point de supplice assez grand pour l'énormité de ce crime ... et je veux que vous arrêtiez prisonniers la ville et les faubourgs."<sup>41</sup> Lorsqu'il croit avoir trouvé un voleur dans Valère, sa colère semble s'apaiser un peu parce qu'il se croit sur le point de retrouver son argent. Cependant lorsque le quiproquo de la troisième scène se révèle, rendant Valère un amant et non pas un voleur, on voit

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 96.      <sup>40</sup> Bruyelle, op. cit., p. 72.

<sup>41</sup> Molière, L'Avare, p. 97.

l'obstination d'Harpagon qui veut absolument faire de lui son voleur :

Rengrègement de mal! surcroît de désespoir! Allons, monsieur, faites le dû de votre charge et dressez-lui-moi son procès comme larron et comme suborneur. 42

La colère de l'avare s'adresse non seulement à Valère, mais aussi à Elise pour avoir reçu l'amour de Valère contre les vœux de son père. Comme les autres hommes coléreux, il s'irrite lorsque les affaires ne s'arrangent pas comme il le veut. Il adresse sa colère à Valère, ensuite à sa fille :

Ah! fille scélérate, fille indigne d'un père comme moi! C'est ainsi que tu pratiques les leçons que je t'ai données! Tu te laisses prendre d'amour pour un voleur infâme, et tu lui engages ta foi sans mon consentement! 43

Cependant, comme d'habitude, tout finit bien. Valère épouse Elise, Cléante épouse Mariane, et Harpagon retrouve sa chère cassette. La pièce serait un drame si Harpagon était encore capable de faire peur. Elle reste comique parce que ce tyrannique maniaque n'est plus qu'un vieil homme pitoyable et ridicule.

Dans chacun des six protagonistes que j'étudie, "Molière s'applique à présenter un homme qui, en soi, n'est pas un grotesque, mais à qui une obsession fait perdre tout bon sens et en qui elle annule toutes les qualités."<sup>44</sup> Comme tous les autres personnages principaux,

Arnolphe serait un être raisonnable et estimable s'il n'était tout entier dominé non par un vice, mais par un travers, une manie. Ceci admis, le travers occupe l'homme tout entier et ne laisse plus de place à la mise en valeur des aspects sympathiques. 45

Sa manie, c'est la hantise du cocuage ou la crainte d'être trompé par une femme. Malgré sa peur, ce perpétuel détracteur de la vertu féminine entend se marier. Voilà la contradiction intérieure dans son caractère. Arnolphe est, comme les autres protagonistes, un maniaque que son obsession rend comique.

<sup>42</sup> Ibid., p. 105.

<sup>43</sup> Ibid., pp. 105-106.

<sup>44</sup> Descotes, op. cit., pp. 19-20.

<sup>45</sup> Ibid.

Le côté coléreux du caractère d'Arnolphe se voit dès la deuxième scène du premier acte. De retour d'un voyage, il frappe à la porte de sa maison. Cependant, ses valets ne veulent pas ouvrir la porte. Pendant qu'ils tardent à l'ouvrir, l'impatience de leur maître s'accroît de plus en plus. En ouvrant la porte, Alain lui donne un coup par accident. Cependant, Arnolphe ne peut plus maîtriser sa colère. Il lance des insultes: "Peste ... Voyez ce lourdaud-là."<sup>46</sup> Il montre cette impatience en s'obstinant à parler à Alain, le chapeau sur la tête:

Qui vous apprend, impertinente bête,  
A parler devant moi le chapeau sur la tête? 47

Par ces incidents, on comprend qu'Arnolphe ne doit pas supporter aisément d'être contrarié.

Lorsqu'il se renseigne sur l'amour d'Horace pour Agnès, Arnolphe, si impatient de donner libre cours à sa colère, est obligé de ronger son frein et de déguiser en sourires forcés les grimaces de sa fureur. A trois reprises, Horace, qui partait, revient sur ses pas tout exprès pour que le spectateur se divertisse à voir la figure du jaloux passer de la colère à la politesse feinte. Arnolphe tient Alain et Georgette responsables de l'entrée d'Horace chez lui pendant son absence; donc il les confronte d'un ton furieux:

Ouf! Je ne puis parler, tant je suis prévenu.  
Je suffoque, et voudrais ne pouvoir mettre nu. 48

Comme tous les autres hommes coléreux, Arnolphe veut faire peur, et il n'hésite pas à se servir de menaces et d'insultes pour arriver à son but.

---

<sup>46</sup> Molière, L'Ecole des Femmes, p. 53.

<sup>47</sup> Ibid., p. 53.

<sup>48</sup> Ibid., p. 63.

Arnolphe veut réunir dans le mari les qualités de père et de créateur. L'histoire d'Arnolphe est celle d'un homme qui, de toutes ses forces et au sens le plus strict du terme, a voulu être Dieu pour une femme. Voilà pourquoi il se fâche tellement lorsqu'il lit la lettre d'Agnès à Horace. C'est au contact de cet éveil de l'amour chez Agnès que l'amour va s'éveiller aussi chez Arnolphe:

Par sa jalousie, par l'inquiétude, par la fureur, l'amour véritable qu'il n'avait pas encore éprouvé va s'éveiller dans le coeur d'Arnolphe. 49

Pour la première fois, Arnolphe commence à avoir peur de perdre Agnès et cette idée le met en colère:

J'enrage de trouver cette place usurpée,  
Et j'enrage de voir ma pudeur trompée.  
. . . . .  
Sot, n'as-tu point de honte? Ah! je crève, j'enrage. 50

En effet, plus il se rend compte de son amour d'Agnès, plus il se fâche à l'idée de la perdre en faveur d'Horace. Il admet:

Plus en la regardant je la voyais tranquille,  
Plus je sentais en moi s'échauffer une bile; 51

Quand Horace confie à Arnolphe son projet de revenir à la chambre d'Agnès par une échelle, et avec la complicité d'Agnès, la fureur d'Arnolphe est à son comble: "Ah! bourreau de destin, vous en aurez menti."<sup>52</sup> Il demeure le colérique Arnolphe:

Si son coeur m'est volé par ce blondin funeste,  
J'empêcherai du moins qu'on s'empare du reste. 53

---

<sup>49</sup>B. Dussane, "Trois grands rôles de Molière," Revue Hebdomadaire, 30 (1934), p. 291.

<sup>50</sup>Molière, L'Ecole des Femmes, p. 87.

<sup>51</sup>Ibid., p. 89.

<sup>52</sup>Ibid., p. 98.

<sup>53</sup>Ibid.

Voici la manière dont Marcel Gutwirth voit cette situation:

Horace le consulte, lui emprunte l'argent qu'il lui faut, le met au courant de chacune de ses entreprises, dépose Agnès entre ses mains; Agnès lui confie son émoi, lance le grès sur son ordre, ne cache aucunement ses préférences: pris dans cet aveuglant faisceau de clarté, Arnolphe enrage. Sa forteresse s'est refermée sur lui-même: il tourne en rond, il se débat, il donne contre les murs que lui-même a pris soin de rendre bien épais. Tout est fenêtre et balcon pour Agnès: pour lui tout est muraille. 54

Au cinquième acte, lorsque Horace confie Agnès à la garde d'Arnolphe, la fureur et l'angoisse d'Arnolphe font place à une joie inespérée. Horace enfin parti, à peine Arnolphe tient-il Agnès seule, qu'il éclate en reproches et en injures:

Ah! coquine, en venir à cette perfidie!  
Malgré tous mes bienfaits former un tel dessein! 55

Nous sommes à la scène culminante du rôle d'Arnolphe et de la pièce. Il est comique jusque dans sa violence car la bile qui s'échauffe au quatrième acte s'agite de nouveau ici. Puisqu'il ne peut attendre l'ingrate, il se sent l'envie de la battre. Arnolphe, ivre de colère et du besoin d'émouvoir Agnès à n'importe quel prix, s'écrie:

J'enrage quand je vois sa piquante froideur,  
Et quelques coups de poing satisferaient mon coeur. 56

Il marche sur elle, les poings serrés, mais elle le regarde et soupire: "Hélas! vous le pouvez, si cela peut vous plaire."<sup>57</sup> Avec ces mots d'Agnès, le besoin de dominer s'empare d'Arnolphe et il déborde en tendresse.

---

<sup>54</sup> Marcel Gutwirth, op. cit., p. 173.

<sup>55</sup> Molière, L'Ecole des Femmes, p. 109.

<sup>56</sup> Ibid., p. 112.

<sup>57</sup> Ibid.

Le dernier mot proféré d'Arnolphe, "Oh!", est la dernière manifestation d'une souffrance impossible à prendre au sérieux après les contorsions par lesquelles elle s'était manifestée. L'excès de ses emportements n'est pas fait pour inspirer la crainte, mais bien pour susciter des éclats de rire.

Comme d'ordinaire dans les pièces de Molière,

Tout est bien qui finit bien: ceux qui s'aiment sont réunis. L'odieuse précaution du barbon égaré est renversée. La vie triomphe des contraintes et des calculs pervers. Il y a du bonheur dans la maison de l'ogre enfui, et cela finit comme un conte de fées. 58

Cependant, à la fin de la pièce, Arnolphe reste

le fantoche des pièces précédentes, le pauvre homme grotesque, tremblant, éclatant en colères ridicules, et finalement berné. Et c'était précisément pour cette raison que la pièce faisait rire. 59

Nous avons examiné jusqu'ici le rôle de la colère dans le caractère de quelques personnages et aussi l'apport de l'homme coléreux à l'aspect comique des pièces. Cependant, il est à noter que les personnages que j'ai étudiés dans ce chapitre sont ceux que ressemblent le plus à Pantalone. Les deux personnages qu'il nous reste à considérer, Orgon et Alceste, doivent beaucoup moins à ce type italien que M. Jourdain, Argan, Harpagon et Arnolphe. Pour cette raison, j'ai discuté d'abord les personnages les plus fidèles à la tradition italienne. Cependant, il est à noter que le trait principal qui lie tous les six protagonistes à Pantalone, celui de la colère, est aussi remarquable

---

<sup>58</sup> Pierre Cabanis, cité dans Molière, Ibid., p. 24.

<sup>59</sup> Antoine Adam, Le Théâtre Classique (Paris: Presses Universitaires de France, 1970), p. 109.

dans les caractères d'Orgon et d'Alceste. Maintenant considérons ces deux derniers.

Sans doute, au point où nous sommes, il est évident que le trait que Pantalone partage le plus avec ces protagonistes de Molière, c'est son tempérament colérique. Orgon et Alceste ne font pas exception à cette règle. Pensons d'abord au personnage d'Orgon. Bien qu'il ressemble le plus à Pantalone par son tempérament colérique, il y a d'autres aspects moins significatifs de son personnage qui s'inspirent de Pantalone et qui méritent un peu d'attention. Par exemple, en plus de son tempérament colérique que je considérerai plus tard, Orgon rappelle Pantalone dans son désir de dominer toute situation. Il veut même dominer la suite de sa vie en sauvegardant sa sainteté. A cause de cette quête du Ciel, Orgon adopte Tartuffe un faux dévot. Il le vénère et fait de lui son dieu. En décrivant Tartuffe à son beau-frère Cléante, il dit :

Mon frère, vous seriez charmé de le connaître,  
Et vos ravissements ne prendraient point de fin.  
C'est un homme ... qui ... ha! ... un homme ... un homme  
enfin. 60

En faveur de Tartuffe, Orgon morigène femme, beau-frère, fille, fils, et servante de la bonne manière. Il est dur envers tous, sauf Tartuffe. Il lui sacrifie son fils, lui immole sa fille, dépossède pour lui sa famille et livre sa femme à sa discrétion. Il fait de Tartuffe l'arbitre du sort de sa fille, de son fils, de sa femme et le receleur de sa fortune. Il fait de lui son directeur de conscience, responsable devant Dieu de ses actions. Donc, Orgon est inepte lorsqu'il s'agit de Tartuffe. Il est dupe des ruses de Tartuffe, surtout en lui confiant tous ses biens.

---

<sup>60</sup>Molière, Le Tartuffe (Paris: Bordas, 1963), p. 40.

Comme Pantalone aussi, on voit dans Orgon un modèle du père autoritaire. Ce trait est reconnaissable dans ces mots adressés à son fils: "... je ... vous ferai connaître / Qu'il faut qu'on m'obéisse et que je suis le maître."<sup>61</sup> Il y a en lui un tyran domestique. Il essaie d'imposer sur Mariane un mariage avec Tartuffe qui ne plairait qu'à lui seul:

Oui, je pretends, ma fille,  
Unir par votre hymen Tartuffe à ma famille.  
Il sera votre époux, j'ai résolu cela; ... 62

Il bannit de sa maison son fils, Damis, lorsque celui-ci lui raconte l'effort qu'a fait Tartuffe pour séduire Elmire:

Ah! traître, oses-tu bien, par cette fausseté,  
Vouloir de sa vertu ternir la pureté? 63

Donc, Orgon est très jobard au point qu'il chasse son propre fils de sa maison. Cependant, malgré sa folie, on sait qu'Orgon est un honnête homme. Il n'est devenu hébété qu'après avoir fait la connaissance de Tartuffe. Il reconnaît lui-même l'emprise que Tartuffe a sur lui:

Oui, je deviens tout autre avec son entretien.  
Il m'enseigne à n'avoir affecter pour rien,  
De toutes amitiés il détache mon âme,  
Et je verrais mourir frère, enfants, mère et femme,  
Que je m'en soucierais autant que de cela. 64

Comme j'ai déjà dit, c'est dans une large mesure par son tempérament colérique qu'Orgon s'inspire de Pantalone. C'est un sanguin parfaitement caractérisé--violent, borné, têtue, sujet aux engouements. Il est emporté par un voeu de domination absolue qui entre en conflit avec la partie bonne de sa nature. Sa première explosion de colère se

---

<sup>61</sup>Ibid., p. 80.

<sup>63</sup>Ibid., p. 78.

<sup>62</sup>Ibid., p. 47.

<sup>64</sup>Ibid., p. 40.

révèle à l'acte deux lorsque Dorine tente en vain de faire revenir Orgon sur sa décision de forcer Mariane à épouser Tartuffe. Comme les autres hommes coléreux, ce dévot bilieux ne peut supporter d'être contrarié. Il révèle le côté violent et obstiné de son caractère par ces paroles dures, adressées à Dorine: "Te tairas-tu, serpent, dont les traits affrontés..."<sup>65</sup>. Lorsque Dorine remarque sa colère en disant: "Ah! vous êtes dévot, et vous vous emportez!"<sup>66</sup>, Orgon devient encore plus coléreux et plus entêté:

. . . ma bile s'échauffe à toutes ces fadaïses,  
Et tout résolument je veux que tu te taises. 67

Quand Dorine ne cesse pas de faire des commentaires, Orgon, étant au bout de ses ressources, essaie en vain de la souffleter.

Orgon s'adresse à Damis avec encore plus de fureur dans l'acte suivant lorsque celui-ci tente de dénoncer Tartuffe. Orgon, qui ne peut le croire, donne à Tartuffe l'occasion de s'expliquer. Cependant il refuse d'écouter les paroles de son propre fils. Chaque fois que Damis commence une phrase, son père l'arrête par une malédiction: "Tais-toi, peste maudit,"<sup>68</sup> "Tais-toi, pendard! ... Traître ... Infâme!"<sup>69</sup>, "Ingrat! ... Coquin,"<sup>70</sup> ou avec une menace: "Si tu dis un seul mot, je te romprai les bras."<sup>71</sup> Accusé de calomnie, Damis est déshérité et chassé par son père:

. . . . . Vite, quittons la place.  
Je te prive, pendard, de ma succession  
Et te donne, de plus, ma malédiction. 72

<sup>65</sup>Ibid., p. 52.

<sup>66</sup>Ibid.

<sup>67</sup>Ibid.

<sup>68</sup>Ibid., p. 78.

<sup>69</sup>Ibid., p. 79.

<sup>70</sup>Ibid., p. 80.

<sup>71</sup>Ibid., p. 79.

<sup>72</sup>Ibid., p. 81.

Cette malédiction se retourne enfin contre Tartuffe dans le quatrième acte quand Orgon entend les mots séduisants de Tartuffe, adressés à Elmire. En démasquant le véritable traître, Orgon donne libre cours à son indignation:

Voilà, je vous l'avoue, un abominable homme!  
 Je n'en puis revenir, et tout ceci m'assomme  
 . . . . .  
 Non, rien de plus méchant n'est sorti de l'enfer. 73

Cléante résume bien le tempérament colérique d'Orgon aussi bien que la fréquence de ses déchaînements de colère en disant:

Eh bien! ne voilà pas de vos emportements!  
 Vous ne gardez en rien les deux tempéraments;  
 Dans la droite raison jamais n'entre la vôtre,  
 Et toujours d'un excès vous vous jetez dans l'autre. 74

Cette description s'applique non seulement à Orgon mais à tous les hommes coléreux de Molière. Comme les autres, il a un tempérament mal équilibré. C'est-à-dire qu'il passe d'un extrême à l'autre. Sa colère provoque le rire du lecteur à cause de l'excès de ses emportements qui le rend ridicule.

Enfin, au dernier acte, Orgon, qui au début de la pièce défendait Tartuffe, est maintenant furieux contre sa mère qui continue à le défendre. Lorsqu'elle refuse obstinément de se rendre à toutes les preuves qu'Orgon allègue contre Tartuffe, il s'exaspère: "J'enrage!"<sup>75</sup> "Allez, je ne sais pas, si vous n'étiez ma mère, / Ce que je vous dirais, tant je suis en colère."<sup>76</sup> Cet incident est comique parce que Mme Pernelle joue vis-à-vis Orgon le même rôle que cet Orgon a joué vis-à-vis tous les autres personnages de la pièce.

---

<sup>73</sup> Ibid., p. 98.

<sup>75</sup> Ibid., p. 105.

<sup>74</sup> Ibid., p. 102.

<sup>76</sup> Ibid., p. 106.

Descotes a bien résumé le tempérament d'Orgon en disant qu'il ne décolère pas pendant cinq actes: contre les adversaires de Tartuffe d'abord, contre Tartuffe ensuite et contre ceux qui, après la révélation, prennent encore son parti. Orgon "enrage" sans cesse (v. 1681, v. 1694); il assommerait avec plaisir M. Loyal; il injurie, et dans les tout derniers moments, il invective encore Tartuffe ("Hé bien! te voilà, traître...") et il faut que Cléante le modère. F. Ledoux a bien caractérisé le personnage--un impulsif:

"Il fonce, il agit, il commande; entêté, il n'admet aucune discussion." 77

Cependant, à la différence de tous les autres hommes coléreux, Orgon se rend compte de sa folie. De cette façon, malgré son tempérament colérique, il se dégage de la tradition italienne de Pantalone et des autres protagonistes de Molière qui s'inspirent dans une large mesure à Pantalone et qui restent ridicules à la fin de la pièce. A la fin du Tartuffe, Orgon n'est plus ridicule, à cause de quoi il nous semble plus proche de la vérité humaine, plus proche de l'idéal de Molière qui voulait créer des personnages naturels et réels, non des types fixés dans leur comportement.

Le dernier personnage qu'il nous reste à considérer, Alceste, est sans doute le personnage le plus réel, le plus vrai, et le plus naturel de tous les hommes coléreux. Sa colère est provoquée par la quête de la sincérité--obsession peut-être plus louable que l'avarice d'Harpagon, la vanité de M. Jourdain, ou l'égoïsme d'Argan. Cependant Alceste se rend aussi ridicule que les autres hommes coléreux à cause de l'exagération de ses emportements.

L'influence de Pantalone, déjà diminuée chez Orgon est presque absente chez Alceste sauf dans la mesure où lui aussi possède un

---

<sup>77</sup> Descotes, op. cit., p. 185.

tempérament colérique. Cependant, dans l'étude de ce personnage, il y a quelques petites influences de Pantalone que je voudrais signaler.

D'abord, tout comme Pantalone, Alceste

provoque la risée ... par de la sottise .... Il se couvre de ridicule en se faisant passer pour une personne d'autorité exemplaire et de bon conseil pour les autres... 78

Par exemple, au premier acte il dit:

Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur  
On ne lâche aucun mot qui ne parte du coeur. 79

et puis il s'adresse à Oronte au sujet du sonnet:

Franchement, il est bon à mettre au cabinet.  
Vous vous êtes réglé sur de méchants modèles,  
Et vos expressions ne sont point naturelles. 80

et ensuite à Célimène:

Je ne querelle point; mais votre humeur, Madame,  
Ouvre au premier venu trop d'accès dans votre âme;  
Vous avez trop d'amants, qu'on voit vous obséder,  
Et mon coeur de cela ne peut s'accommoder. 81

Ce qui est très curieux, c'est qu'Alceste, qui passe pour l'ennemi de l'insincérité, s'est épris d'une jeune femme qui a "l'humeur coquette et l'esprit médisant."<sup>82</sup> Ce qui est plus intéressant, c'est qu'il la sait une coquette. Elle est de toutes les femmes la plus opposée à l'idéal humain dont Alceste fait profession. Cependant il a l'intention de la réformer à sa propre image:

Je confesse mon faible, elle a l'art de me plaire;  
J'ai beau voir ses défauts et j'ai beau l'en blâmer,  
En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer;  
Sa grâce est la plus forte, et sans doute ma flamme  
De ces vices du temps pourra purger son âme. 83

<sup>78</sup>I. A. Schwartz, loc. cit.

<sup>79</sup>Molière, le Misanthrope (Paris: Bordas, 1964), p. 32.

<sup>80</sup>Ibid., p. 48. <sup>81</sup>Ibid., p. 52. <sup>82</sup>Ibid., p. 40.

<sup>83</sup>Ibid., pp. 40-41.

Semblable à Pantalone, Alceste est dupe de l'amour en s'étant épris d'une femme qui est coquette et dont l'amour est donc douteux. Lorsque Philinte demande à son ami s'il se croit aimé de Célimène, il répond affirmativement sans aucune hésitation:

. . . . . Oui, parbleu!  
Je ne l'aimerais pas si je ne croyais l'être. 84

Cependant l'amour de Célimène devient équivoque quand elle refuse de suivre Alceste dans son désert. (Sans doute elle refuse). Personne ne sait jamais les véritables sentiments de Célimène à l'égard d'Alceste. Cependant, à cause de son refus, je crois qu'Alceste n'est pas aimé de Célimène autant qu'il croit l'être. Par suite de son refus, l'amant trompé va "chercher sur la terre un endroit écarté / Où d'être homme d'honneur on ait la liberté."<sup>85</sup>

Par conséquent, à part son tempérament irascible inspiré de Pantalone, ses influences sur Alceste ne sont que superficielles. C'est dans une large mesure par sa mauvaise humeur qu'Alceste rappelle Pantalone. Alceste est le plus irascible de tous les hommes coléreux de Molière. Comme les types italiens représentent un vice ou une passion particulière, Alceste représente la misanthropie. Platon définit ainsi le misanthrope: "celui qui, après des désillusions, prend en haine tous les hommes parce qu'il croit à leur irrémédiable méchanceté."<sup>86</sup> Voilà l'attitude d'Alceste: "Laissez-moi je vous prie!"<sup>87</sup> On voit le grand ingénu emporté par un grand sentiment. Il y a de l'orage en lui bien plus que du dédain. Tout

<sup>84</sup> Ibid., p. 41.

<sup>85</sup> Ibid., p. 114.

<sup>86</sup> René Jasinski, Molière (Paris: Hatier, 1969), p. 149.

<sup>87</sup> Molière, Le Misanthrope, p. 31.

brûlant de colère, il gronde, éclate, condamne, s'indigne et retentit. C'est un misanthrope déployé. Malgré son tempérament colérique, il est sans doute un homme digne de respect qui voit clairement les défauts des hommes. Mais il exagère sa haine contre les méchants; il n'est pas sans quelque ridicule léger, sans doute, mais qui le rend souvent insupportable. Il gronde trop et il se rend ainsi malheureux. Bien qu'Alceste soit à bien des égards un homme vertueux,

ce n'est point par là qu'il fait rire, mais par le vice qu'il joint à sa vertu, c'est-à-dire par son emportement continuel, ses extravagances, son ton impérieux et dominateur, la disproportion entre ses grandes colères et leurs petits motifs. 88

Par exemple, la colère d'Alceste au début de la pièce est provoquée par Philinte qui s'est adressé chaleureusement à un homme dont il connaissait à peine le nom. Alceste se déclare prêt à rompre avec Philinte et à perdre par conséquent son meilleur ami, parce que celui-ci commet le crime de se conformer aux bienséances. Cet épisode montre sa haine de tous les hommes. Alceste conçoit contre l'humanité une haine violente qu'il ne cesse d'exprimer depuis la première scène jusqu'à la dernière. Par exemple, il donne libre cours à sa haine en disant:

Tous les hommes me sont à tel point odieux,  
Que je serais fâché d'être sage à leurs yeux. 89

Cependant, comme Pantalone, Alceste aboie plus qu'il ne mord. En effet, il exagère tellement qu'en plusieurs occasions, il ne dit pas la vérité. Par exemple, malgré ce qu'il dit dans cette dernière citation, Alceste ne hait pas tous les hommes. On sait, malgré ses malédictions, qu'Alceste

---

<sup>88</sup> Victor Fournel, "Les caractères dans Molière," Revue de l'art dramatique, XXVI (1892), p. 92.

<sup>89</sup> Molière, Le Misanthrope, p. 36.

aime Célimène, Eliante et même Philinte. On sait aussi qu'il ne serait pas "fâché d'être sage à leurs yeux"<sup>90</sup> parce qu'il nous a déjà révélé: "Je veux qu'on me distingue."<sup>91</sup> Alceste se considère comme un être d'exception et il entend qu'on le traite comme tel. La présomption mène vite à l'égoïsme. Il se met au centre du monde et prend un orgueilleux plaisir à s'écarter des voies communes. Il devient dogmatique, pédant et sectaire. Il se croit si bien le champion de la vertu que tout méfait lui devient injure personnelle.

Alceste tempête avec furie pendant toute cette première scène: "Moi, je veux me fâcher, et ne veut point entendre."<sup>92</sup> L'entêtement d'Alceste révélé dans cette phrase ressemble à celui d'un enfant gâté. Pendant toute la pièce, il s'épuise en petites et vaines colères tel un enfant rageur. M. Le Bidois a dit d'Alceste qu'il

n'a pas beaucoup plus de suite dans ses idées qu'un grand enfant. Et de fait, c'est un grand enfant. Or plutôt, à quelques-uns des plus beaux sentiments de l'homme, il joint le jugement et l'humeur de l'enfant: naïf, irréfléchi, inconséquent, irritable, boudeur. 93

En rapport avec ce tempérament colérique d'enfant, Alceste proclame à Philinte: "J'aurai le plaisir de perdre mon procès."<sup>94</sup> Et cela parce que la perte de son procès fournira encore un exemple de l'injustice de l'univers.

Malgré les défauts de Célimène, Alceste l'aime, et, pour cette raison, il espère l'arracher à son milieu corrupteur afin de la réformer. Cependant, il procède de la façon la plus malhabile. Il l'accable sans

<sup>90</sup> Ibid., p. 36.

<sup>91</sup> Ibid., p. 33.

<sup>92</sup> Ibid., p. 31.

<sup>93</sup> G. Le Bidois dans Ibid., p. 122.

<sup>94</sup> Ibid., p. 39.

ménagement, la blesse à plaisir, prolonge sur un ton de pédantisme insoutenable des réprimandes mêlées de menaces, et la rudoie non en soupirant, mais en mari querelleur. Au lieu de la courtiser, il s'abandonne à la colère. C'est avant tout un amoureux jaloux, jaloux de ses rivaux qui recherchent les faveurs de Célimène, et témoignant tous les symptômes d'un violent amour-propre. Quand la jeune coquette se moque de lui en disant: "Mais de tout l'univers vous devenez jaloux,"<sup>95</sup> Alceste répond: "C'est que tout l'univers est bien reçu de vous."<sup>96</sup> Et lorsqu'elle explique qu'elle est aimable avec Oronte parce qu'il peut l'aider dans ses démarches auprès des tribunaux, c'est l'égoïsme outrecuidant d'Alceste qui dicte la réponse:

Perdez votre procès, Madame, avec constance  
Et ne ménagez point un rival qui m'offense. 97

Sa maladresse comme amant est mise en valeur très bien à la bouche de Célimène:

Ce n'est qu'en mots fâcheux qu'éclate votre ardeur,  
Et l'on n'a vu jamais un amour si grondeur. 98

En dépit de l'avertissement d'Alceste, Célimène reçoit des gentilshommes chez elle. Puisqu'il ne peut supporter d'être contrarié, Alceste menace de la quitter. Malgré les supplications de Célimène, s'il ne fait pas valoir sa volonté, il sortira. Cependant, c'est encore une menace en l'air, car il reste chez Célimène. Avec une colère qui peut enfin se donner libre cours, il invective contre ses rivaux, flétrit leur hypocrisie, et les accuse de corrompre Célimène:

---

<sup>95</sup> Ibid., p. 53.

<sup>97</sup> Ibid., p. 53.

<sup>96</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Ibid., p. 54.

. . . . . et vos ris complaisants  
 Tirent de son esprit tous ces traits médisants.  
 Son humeur satirique est sans cesse nourrie  
 Par le coupable encens de votre flatterie;  
 Et son coeur à railler trouverait moins d'appas  
 S'il avait observé qu'on ne l'applaudît pas. 99

Il est aussi à noter les jurons sans cesse répétés par Alceste. Aucun autre personnage de Molière n'emploie autant de formules violentes et ne jure autant que lui. Il multiplie les "morbleu", "têtebleu", "parbleu", et "palsambleu", enflure drôlatique, mais conforme à son humeur atrabilaire. Sans aller jusqu'à faire de lui un homme trépignant, on ne peut à aucun moment le considérer comme calme, maître de ses nerfs.

A la fin du deuxième acte il arrive le garde envoyé par le tribunal des maréchaux. Alceste est convoqué d'urgence. Il s'indigne car il voulait rester chez Célimène plus longtemps que ses rivaux afin de s'entretenir avec elle. Plus il se fâche, plus rient Clitandre et Acaste, ce qui provoque encore plus de colère chez Alceste. D'abord il refuse de s'en aller. Cependant, étant convaincu qu'il le faut, il fait rire encore en annonçant qu'il n'en démordra pas: "J'irai, mais rien n'aura pouvoir / De me faire dédire."<sup>100</sup>

A son retour, Alceste rencontre Arsinoé qui le renseigne sur la tromperie de Célimène. En entendant ses paroles, il s'effondre et s'abandonne à la douleur avec une outrance comique qui rappelle celle d'Harpagon lorsqu'on lui a volé sa cassette:

. . . . . Ah! tout est ruiné;  
 Je suis, je suis trahi, je suis assassiné! 101

---

<sup>99</sup> Ibid., p. 61.  
<sup>101</sup> Ibid., p. 88.

<sup>100</sup> Ibid., p. 66.

Blessé et exaspéré, Alceste refuse la moindre consolation de Philinte. Il s'empporte contre son ami en disant: "Ah! morbleu! mêlez-vous, Monsieur, de vos affaires."<sup>102</sup> Alceste repousse tout conseil de modération. Lorsque Philinte insiste pour le consoler, Alceste s'y oppose absolument:

Monsieur, encor un coup, laissez-moi, s'il vous plaît,  
Et ne prenez souci que de votre intérêt. 103

Ensuite, dans sa confrontation avec Célièmène, Alceste se déchaîne en invectives avec un emportement qui passe toute mesure:

Je ne suis plus à moi, je suis tout à la rage:  
Percé du coup mortel dont vous m'assassinez,  
Mes sens par la raison ne sont plus gouvernés,  
Je cède aux mouvements d'une juste colère,  
Et je ne réponds pas de ce que je puis faire. 104

Donc, il soulage sa bile dans l'emportement furibond et les menaces vaines.

Au cinquième acte nous revenons au sujet du procès d'Alceste. Imbu de ses principes absolus, il se refuse à toute compromission. Il suit passionnément les phases de son procès. A coup sûr, il sait qu'en ne se défendant pas, il court à un désastre. Assurément, il perd son procès. Ayant le bon droit pour lui, il conclut à l'irréremédiable méchanceté des hommes. Au lieu de se rendre compte de son erreur et de se corriger, il peste et fulmine, agissant en définitive beaucoup plus par humeur et entêtement que par raison. Il se répand en invectives contre tout le monde. Il prend même plaisir à la défaite qu'il a subie devant les tribunaux et s'exclame d'un ton triomphal:

---

<sup>102</sup> Ibid., p. 88.

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Ibid., p. 91.

Quelque sensible tort qu'un tel arrêt me fasse,  
 Je me garderai bien de vouloir qu'on le casse:  
 On y voit trop à plein le bon droit maltraité,  
 Et je veux qu'il demeure à la postérité  
 Comme une marque insigne, un fameux témoignage  
 De la méchanceté des hommes de notre âge.  
 Ce sont vingt mille francs qu'il m'en pourra coûter;  
 Mais pour vingt mille francs j'aurai droit de pester  
 Contre l'iniquité de la nature humaine,  
 Et de nourrir pour elle une immortelle haine. 105

Alceste aura plaisir à perdre, et finalement il voudrait "pour la beauté du fait"<sup>106</sup> avoir perdu sa cause. "Furieux d'avoir été condamné en justice, il se refuse obstinément à recourir, pour ne pas se priver du plaisir d'être la victime."<sup>107</sup> Il ne veut pas que les hommes soient bons; il veut montrer qu'ils sont méchants. Alceste s'est refusé à suivre les procédures normales, bien que dûment averti du danger, parce que son renoncement à l'action est une sorte de démonstration de l'existence de ce mal.

Le dernier déchaînement de colère d'Alceste se trouve à la fin de la pièce. Il acceptera de reconnaître que Célimène a été victime de son irréflexion et des mauvaises influences, mais à condition qu'elle le suive dans sa retraite. Lorsqu'elle refuse, il a un suprême sursaut et brise tout net, mais non pas sans donner libre cours à sa colère pour la dernière fois. A ce refus, et malgré l'offre d'hymen qui l'accompagne, Alceste explose:

. . . . . mon coeur à présent vous déteste,  
 Et ce refus lui seul fait plus que tout le reste.  
 Puisque vous n'êtes point en des liens si doux  
 Pour trouver tout en moi, comme moi tout en vous,  
 Allez, je vous refuse, et ce sensible outrage  
 De vos indignes fers pour jamais me dégage. 108

<sup>105</sup> Ibid., pp. 100-101.

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> Attinger, op. cit., p. 157.

<sup>108</sup> Ibid., p. 114.

Après cette étude d'Alceste, il est évident que la jalousie, la crainte de ne pas être aimé, le réflexe de peur et la tyrannie qui s'en dégage, l'entêtement, l'habitude de maugréer contre les moeurs du temps, tous ces traits épars dans les Arnolphe, les Orgon, etc., se retrouvent dans Alceste. Cet atrabilaire fait souvent rire par l'aspect excessif et intempestif de ses querelles. Il a l'esprit contrariant. Il veut avoir raison contre tout le monde. C'est un homme inadapté au monde et à la vie de société. Ses emportements le mettent dans des situations si difficiles, qu'on éprouve de la sympathie pour lui, tout en se moquant de lui. "Alceste reste d'un bout à l'autre dévolu à sa passion qui l'épuise, semblable en cela aux Pantalones et aux Scaramouches de la commedia dell'arte."<sup>109</sup>

Les rages d'un atrabilaire sont par elles-mêmes comiques; une belle colère est "spectaculaire", "théâtrale", et c'est sans doute pourquoi Molière, en comédien judicieux et en élève des Italiens, a multiplié les coléreux dans son théâtre. Comme Arnolphe, Jourdain, et Argan, Alceste est dans sa hargne bourrue le prétexte de lazzi, d'un comique purement gestuel, mais dont nous avons l'image dans les jurons nombreux et les exclamations qui marquent dans le texte ses accès de mauvaise humeur. A plusieurs reprises, il étouffe littéralement de colère: "Je n'y puis plus tenir, j'enrage,"<sup>110</sup> commence-t-il au vers 95. La moindre contrariété le suffoque: "Sans que je sois ... Morbleu! je ne veux point parler."<sup>111</sup> Le lecteur garde la tête claire et oublie son coeur un moment à regarder Alceste se débattre avec le sien.

<sup>109</sup> Attinger, op. cit., p. 157.

<sup>110</sup> Ibid., p. 35.

<sup>111</sup> Ibid., p. 39.

## CONCLUSION

Pour conclure cette étude des hommes coléreux, il doit être évident que la colère joue un grand rôle dans le caractère des personnages. Le tempérament irascible de ces hommes coléreux provoque sans cesse le rire ajoutant par là à l'effet comique de chaque pièce. Puisque le modèle de l'homme coléreux s'inspire de Pantalone, il faut donc se rendre compte de la grande influence exercée par les Italiens sur Molière:

... sans rompre avec la commedia dell'arte et la farce, Molière inaugurerait la grande comédie en cinq actes et faisait, dans le théâtre comique, une révolution semblable à celle qu'Andromaque, après le Cid, a faite dans la tragique. 1

Molière a emprunté aux Italiens le modèle de Pantalone et y a ajouté une complexité et une richesse que les Italiens ne connaissaient jamais. De ce type fixe, Molière a créé des personnages vrais, avec leurs contradictions et leurs complexités:

Jamais encore la comédie n'avait atteint tant de vérité, mêlée à tant de fantaisie. Jamais elle n'avait présenté des personnages aussi vivants et aussi naturels dans la manie ou sous le masque de la bouffonnerie, de la grâce et de l'ingénuité. Jamais elle n'avait associé tant de puissance, d'originalité et d'audace à tant de profondeur et de gaieté. 2

Malgré le grand talent de Molière, on ne peut jamais nier une des sources principales de son génie. Si l'on fait l'éloge du théâtre

---

<sup>1</sup>Pierre Cabanis, cité dans Molière, L'Ecole des Femmes, p. 19.

<sup>2</sup>Ibid.

moliéresque, on fait l'éloge aussi de la comédie italienne à laquelle il doit le type de l'homme coléreux, qui est, comme nous venons de le voir, une source si riche d'effets comiques.

## BIBLIOGRAPHIE

### A. L'OEUVRE DE MOLIERE

- Molière. L'Avare. Paris: Librairie Larousse, 1963.
- \_\_\_\_\_. Le Bourgeois Gentilhomme. Paris: Bordas, 1969.
- \_\_\_\_\_. L'Ecole des Femmes. Paris: Bordas, 1969.
- \_\_\_\_\_. Le Malade imaginaire. Paris: Librairie Larousse, 1933.
- \_\_\_\_\_. Le Misanthrope. Paris: Bordas, 1964.
- \_\_\_\_\_. Tartuffe. Paris: Bordas, 1963.

### B. OUVRAGES CRITIQUES

- Adam, Antoine. Histoire de la Littérature Française au XVII<sup>e</sup> Siècle.  
Tome III. Paris: Editions Domat, 1952.
- \_\_\_\_\_. Le Théâtre Classique. Paris: Presses Universitaires  
de France, 1970.
- Arnavon, Jacques. Notes sur L'Interprétation de Molière. Genève:  
Slatkine Reprints, 1970.
- Attinger, Gustave. L'Esprit de la Commedia Dell'Arte dans le Théâtre  
Français. Paris: Librairie Théâtrale, 1950.
- Bénichou, Paul. Morales du Grand Siècle. Paris: Librairie Gallimard,  
1948.
- Bray, René. Molière, Homme de Théâtre. Paris: Mercure de France,  
1954.
- Brisson, Pierre. Molière. Paris: Gallimard, 1942.
- Brisson, Pierre. Molière, sa vie dans ses oeuvres. Canada: Gallimard,  
1942.
- Bruyelle, Roland. Les Personnages de la Comédie de Molière. Paris:  
Editions René Debresse, 1946.

- Descotes, Maurice. Les Grands Rôles du Théâtre de Molière. Paris: Presses Universitaires de France, 1960.
- Fournel, Victor. Le Théâtre au XVII<sup>e</sup> Siècle. Genève: Slatkine Reprints, 1968.
- Gaiffe, Félix. Le Rire et la Scène Française. Paris: Ancienne Librairie Furne, 1931.
- Guicharnaud, Jacques. Molière, une Aventure Théâtrale. Paris: Gallimard, 1963.
- Gutwirth, Marcel. Molière ou L'Invention Comique. Paris: Lettres Modernes, 1966.
- Jasinski, René. Molière. Paris: Hatier, 1969.
- \_\_\_\_\_. Molière et Le Misanthrope. Paris: Librairie Armand Colin, 1951.
- Kohler, Pierre. L'Esprit Classique et la Comédie. Paris: Payot, 1925.
- Lagarde, André, et Michard, Laurent. XVII<sup>e</sup> Siècle. Tome III. Paris: Bordas, 1970.
- Mic, Constant. La Commedia Dell'Arte. Paris: Schiffrin, 1927.
- Michaut, Gustave. La Jeunesse de Molière. Paris: Hachette, 1922.
- Moland, Louis. Molière et La Comédie Italienne. Paris: Didier et Cie, 1867.
- Mornet, Daniel. Histoire de la Littérature Française Classique 1660-1700. Paris: Librairie Armand Colin, 1947.
- \_\_\_\_\_. Molière. Paris: Boivin et C<sup>ie</sup>, 1943.
- Oreglia, Giacomo. The Commedia dell'Arte. New York: Hill and Wang, 1968.
- Sarcey, Francisque. Quarante Ans de Théâtre. Paris: Bibliothèque des Annales, 1900.
- Schwartz, I. A. The Commedia Dell'Arte. Paris: Librairie H. Samuel, 1933.
- Smith, Winifred. The Commedia Dell'Arte. New York: Benjamin Blom, 1964.

Vier, Jacques. Histoire de la Littérature Française. Paris: Armand Colin, 1959.

Voltz, Pierre. La Comédie. Paris: Librairie Armand Colin, 1964.

### C. ARTICLES

Chamarat, Georges. "Harpagon, est-il un personnage comique?" Annales-Conferencia, 70 (1965), 20-22.

Dussane, B. "Trois Grands Rôles de Molière." Revue Hebdomadaire, 30 (21 avril, 1934), 281-307.

Fournel, Victor. "Les caractères de Molière." Revue de l'Art Dramatique, (1892), 86-93.

Gutwirth, Marcel. "Arnolphe et Horace." L'Esprit Createur, 1966, 188-196.

Johan, F. "La Comédie Italienne." La Nouvelle Revue Pédagogique, XI (février, 1956), 365.

Lanson, Gustave. "Molière et la Farce." Revue de Paris, III (1901), 129-153.

Michel, N. "Alceste ou le Misanthrope." La Nouvelle Revue Française, 22 (1962), 316-323.

Nurse, Peter B. "Le rire et la morale dans l'oeuvre de Molière." XVII<sup>e</sup> Siècle, 52 (1961), 20-35.

\_\_\_\_\_. "Molière and Satire." University of Toronto Quarterley, 36 (January, 1967), 113-128.

\_\_\_\_\_. "Essai de définition du Comique Moliéresque." Revue des Sciences Humaines, 113 (janvier-mars, 1964), 9-24.

Zdanowicz, Casimir. "Molière and Bergson's Theory of Laughter." University of Wisconsin Studies, 20 (1964), 99-108.