

Hiérarchie sociale linéaire, inconvenance et despotisme dans le théâtre de Molière: essai de «biocritique»

par
Gérard R. Montbertrand

Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits.

Antonin Artaud

La pièce de théâtre nous demande de l'apprécier sensuellement: c'est une fille de joie! Le rideau se lève; elle s'ouvre toute grande sur la scène et se donne à des dizaines de voyeurs. Elle aguiche le spectateur, le frôle, l'émoustille: c'est une allumense. Il rit, il pleure, il gémit, tousse, se tait. Elle est cruelle, elle est belle. Elle le comble, elle le trompe. Il vibre, il palpète, il est ivre. Il oublie presque qu'il est mortel. La représentation terminée, il se retrouve seul. La pièce de théâtre est satanique, féline, et fatale.

Le plaisir esthétique est bien évidemment sensuel autant que spirituel. Les mots eux-mêmes résultent de sourdes, d'obscures transmutations viscérales. Ce sont les grincements et les ronrons sonores du corps.

La *biocritique* est une approche qui, tenant compte de ces données, considère l'oeuvre littéraire et dramatique comme un complexe de stimuli provenant d'un organisme qui s'adresse, par l'intermédiaire des mots et d'un langage, à un autre organisme. Elle part de l'infrastructure biologique pour se diriger vers la superstructure (sociale). C'est une critique qui se veut inductive, aussi bien qu'«organique» car ne séparant pas les parties du tout.¹ Le lexème *biologie*, utilisé pour la première fois par Jean-Baptiste de Monet, chevalier de Lamarck, en 1802, est formé du préfixe

bio venant du grec *bios* signifiant «vie,» et du suffixe *logie*, du grec *logia* voulant dire «théorie» et dérivé de *logos*: «discours». Nous prenons le mot *biologie* dans le sens large d'étude des être vivants et des phénomènes vitaux. La biologie recouvre ainsi les sciences de la vie parmi lesquelles l'anthropologie, l'éthologie, la physiologie, la psychologie, la sociologie... Quant à la biocritique, elle consiste à examiner les phénomènes vitaux tels qu'ils se manifestent dans la littérature et sont exprimés par elle.

Il est remarquable de constater que Molière lui-même nous incite à une telle approche lorsqu'il fait dire à Dorante, dans *La Critique de l'Ecole des femmes*: «Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir». Quant à celui qui juge exclusivement d'une comédie suivant les règles d'Aristote: «C'est justement comme un homme qui aurait trouvé une sauce excellente, et qui voudrait examiner si elle est bonne sur les préceptes du *Cuisinier français*».² De la sorte, Molière réagit contre la critique littéraire dogmatique, étroitement formaliste et rationaliste des «géomètres». Il s'avère être ainsi un précurseur de la critique des effets relativiste, sensualiste, physiologique formulée au XVIII^e siècle par l'abbé Du Bos et qui se prolonge jusqu'à nos jours chez des auteurs comme Susanne K. Langer qui affirme dans *Feeling and Form*, que la bonne comédie révèle l'univers sensible (sentiment, émotion, sensibilité, sympathie: «feeling») qui lui-même reflète des vérités biologiques. (326-350)

L'oeuvre d'un auteur aussi génial que Molière est bien sûr amplement multidimensionnelle et une biocritique offre l'avantage de l'aborder de plusieurs angles de vue et à différents niveaux. C'est de la corrélation de ces niveaux, et de ces points de vue, que se dégage un faisceau de significations, et que se découvre un système gravitationnel qui unit les éléments du corpus. Dans le présent essai, nous nous limiterons, pour un examen de la hiérarchie sociale et du despotisme dans le théâtre de Molière, à des

considérations d'ordre sociologico-historique, psychologique (psychocritique adlérienne), éthologique («éthocritique») et structurel.

Maintes fois, la comédie chez Molière commence vigoureusement par une scène d'exposition en action au cours de laquelle explose la colère d'un personnage tyrannique.³ Par exemple, lorsque le rideau se lève, l'aimable Célie de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* s'apprête à sortir, suivie par son père Gorgibus vitupérant:

CELIE (sortant tout éplorée, et son père la suivant): Ah! n'espérez jamais que mon
[coeur y consente.

GORGIBUS: [...] Vous prétendez choquer ce
[que j'ai résolu?

Je n'aurai pas sur vous un pouvoir absolu?
Et par sottes raisons votre jeune cervelle
Voudrait régler ici la raison paternelle?
Qui de nous deux à l'autre a droit de faire loi?
A votre avis, qui mieux, ou de vous ou de moi,
O sotte, peut juger ce qui vous est utile?
Par le corbleu! gardez d'échauffer trop ma bile:
Vous pourriez éprouver, sans beaucoup de
[longueur,

Si mon bras sait encor montrer quelque vigueur.
Votre plus court sera, Madame la mutine,
D'accepter sans façons l'époux qu'on vous
[destine.

[...]

Mais suis-je pas bien fat de vouloir raisonner
Où de droit absolu j'ai pouvoir d'ordonner?

(I, v. 1 et s.)

Cette scène si typique des pièces de Molière présente une version bourgeoise et banale du triangle archétypique formé de deux amants dérangés dans leur amour et par un obstacle représentant la société: le Père, l'*alazon*, l'empêcheur de danser en rond. C'est la situation conventionnelle la plus commune de la

comédie moliéresque. Elle correspond à la réalité sociale du mariage tel qu'il était conçu au XVII^e siècle:

Pendant qu'Oronte augmente, avec ses années, son fond et ses revenus, écrit La Bruyère, une fille naît dans quelque famille, s'élève, croît, embellit, et entre dans sa seizième année. Il se fait prier à cinquante ans pour l'épouser, jeune, belle, spirituelle: cet homme sans naissance, sans esprit et sans le moindre mérite, est préféré à tous ses rivaux.⁴

Chez Molière, l'obstacle prend généralement la forme d'un despote corrompu qui vise à l'hégémonie absolue dans sa maison. Nous l'appellerons: le «pseudo-alpha». Ce terme dérive du lexème *alpha* utilisé par les éthologistes pour désigner l'individu dominant dans une société animale hiérarchisée. Le «pseudo-alpha», lui, est un être mis en position de domination —ou qui aspire à s'y trouver—mais qui en réalité est défectueux. A cause de ses faiblesses et vices, il n'est pas capable d'agir véritablement en chef, en alpha. Telle est la figure archétypique centrale du théâtre de Molière. Elle y apparaît dans presque toutes les pièces. La comédie est largement basée sur la ridiculisation d'un protagoniste inconvenant qui se prétend supérieur malgré son infériorité manifeste. Gouverné par des conditionnements sociaux et par des pulsions/passions incontrôlées, ce tyran est présenté comme un individu socialement mal ajusté, déséquilibré, qui agit impulsivement et irrationnellement, fonctionnant à un niveau infantile et instinctuel.⁵

Une psychocritique adlérienne nous permettra de mieux saisir sa personnalité et sa fonction dramatique.

Alfred Adler s'est employé à démontrer que, pour progresser dans la vie, l'être humain se crée une «fiction directrice», un but fictif, une illusion «idiosyncrasique» qui le motive et lui sert de guide.⁶ Mais si, chez un sujet, les sentiments d'insécurité et de faiblesse («complexe d'infériorité»⁷), inhérents à la condition humaine, s'exaspèrent, les besoins de

puissance et de supériorité seront dangeureusement stimulés («complexe du supériorité»⁸). Il effectuera alors une *surcompensation* qui l'amènera à des conduites défectueuses et antisociales. Sa fiction directrice le portera vers des buts irréalisables, le faisant décoller de la réalité. Dès lors, il provoque des troubles et une agitation dans son entourage.

Ce phénomène apparaît clairement dans le comportement du tyran moliéresque pseudo-alpha. Il s'accompagne de la peur, dont Ralph Albanese a magistralement démontré qu'elle joue un rôle primordial dans l'oeuvre de Molière.⁹ Le meilleur exemple en est sans doute le cas d'Argan: l'obsession du trépas est si extrême chez cet hypocondriaque que de peur de mourir il ne vit plus. Il régresse au stade infantile et entraîne sa famille dans un mouvement restrictif vers sa chaise centre-pétrifiant-absorbant.¹⁰ L'instinct de conservation se retourne ironiquement contre ce personnage vissé au mât de sa fiction. Orgon, lui aussi, a peur de la mort, et il craint l'enfer. Vivant dans une insécurité intolérable, il introduit dans sa maison Tartuffe dont le rôle devrait être de le rassurer, de le sauver. Il se donne à croire—car il fonctionne au niveau de la «pensée magique»—que son «héros» est un saint qui possède le pouvoir merveilleux d'intercéder en sa faveur auprès du Dieu. Il s'abandonne à lui, mais en retour, il projette subconsciemment de l'absorder et pour ce faire lui accorde la main de sa fille Mariane. Cependant, Tartuffe est un «scélérat», un charlatan qui ne saurait offrir autre chose que des illusions. C'est un «gueux», un va-nu-pieds en quête d'un territoire qui confère identité, puissance et sécurité. Son but est d'usurper celui d'Orgon. Ironiquement, celui qui voulait absorber Tartuffe se fait dévorer par lui et serait expulsé de sa propre maison si le Roi ne venait providentiellement, sous la forme de l'Exempt, rétablir l'ordre. Le syndrome de surcompensation affecte aussi Arnolphe qui, craignant de devenir cocu, et se montrant avant la lettre un behaviouriste radical, se concocte «une femme au gré de [son] souhait».¹¹ Il gouverne Harpagon qui, croyant recueillir dans sa cassette la puissance, devient

l'esclave de la petite boîte qu'il perçoit comme son «cher ami», son «support», sa «consolation», sa «joie» (V. 7). Il déplace Monsieur Jourdain qui, essayant de dépasser les limites de sa personnalité bourgeoise, perd le contact avec la réalité et finit par se prendre pour un *Mamamouchi*. Quant à Alceste, convaincu de sa noble supériorité, il s'érige en idéologue, censeur intransigeant de la société. Se heurtant aux autres, il se retrouve solitaire dans un «désert»,¹² seul moyen de poursuivre sans obstacles sa fiction directrice.

Diafoirus, Tartuffe, Agnès, la cassette, le *Mamamouchi*, le code de vertu représentent respectivement et symboliquement la fiction dirigeante d'Argan, d'Orgon, d'Arnolphe, d'Harpagon, de Monsieur Jourdain, d'Alceste. La distance créée entre l'infériorité effective de ces pseudo-alphas et leurs prétentions à la domination sont le terrain sur lequel se développe les comiques de caractère et de situation de la comédie. Suspendu de façon quasi-oxymorique entre son infériorité et son aspiration à la puissance, le pseudo-alpha moliéresque est un personnage inconvenant.

Or, dans la *Lettre sur la comédie de l'Imposteur*, à laquelle Molière a peut-être participé, et en tout cas qu'il approuvait, Donneau de Visé propose une théorie du rire, ou plus précisément du ridicule, dans laquelle il affirme que «la disconvenance est l'essence du ridicule». Ce qui est bienséant, «ce qui sied bien», «est toujours fondé sur quelque raison de convenance, comme l'indécence sur quelque disconvenance, c'est-à-dire le ridicule sur quelque manque de raison».¹³ Pour cette théorie rationaliste, le ridicule est la forme extérieure que la nature a donnée à ce qui est déraisonnable. Le lexème *disconvenance* est proche, sur l'axe paradigmatique du langage, des mots *désaccord*, *disproportion*, *incompatibilité*, *opposition* (dictionnaire Robert). Il est formé du préfixe *dis* indiquant la différence, la séparation, le défaut, et de *convenance* dérivant du latin *convenire*: «venir avec». Est donc disconvenant, ce qui, de façon défectueuse, «ne vient pas avec», ce qui est «hors de». Mais, le «rire

comique», a remarqué l'humoriste Artemus Ward, résulte souvent d'une représentation de l'«excentrique» contrastant avec le «bien centré et régulier» (Ward voyait le symbole du comique dans une vieille meule tournant irrégulièrement autour d'un axe mal fixé).¹⁴ Dans le théâtre de Molière, le pseudo-alpha est l'élément excentrique, désaxé, disconvenant. Plus précisément c'est un excentrique cherchant à se faire centre. Dans son rapport aux autres, on perçoit: disproportion, opposition, incompatibilité, séparation, différence, défectuosité. Face à lui s'opposent des personnages psychologiquement équilibrés, sensés, bien centrés, vivant en harmonie avec le corps social. Parmi ceux-ci se trouve notamment celui qu'on a appelé le «raisonneur» et qui joue, face au protagoniste passionné, le rôle d'un modérateur.

Le comportement défectueux du pseudo-alpha provoque un affrontement entre deux groupes de personnages: le groupe du tyran et celui de ses opposants. Ainsi se dégage dans le théâtre de Molière une structure d'affrontement qui se combine avec celle du triangle amant-amante-obstacle. Prenant *Tartuffe* comme modèle, nous constatons que le groupe du tyran est formé de trois figures incarnées par des personnages qui chacun ont une fonction dramatique précise. Ce sont: le tyran / Orgon, l'élu du tyran / Tartuffe, l'adjuvant du tyran / Mme Pernelle. Le groupe des opposants comprend: l'amante / Mariane, l'amant / Valère, le conjoint du tyran / Elmire, le raisonneur / Cléante, le suivant / Dorine, l'adjuvant des opposants / Damis. A partir de ce modèle, on peut examiner les variations de la structure d'affrontement dans l'œuvre de Molière. Nous nous contenterons, dans cet essai, de constater que c'est l'ossature des deux tiers des pièces. *Tartuffe* est la seule à contenir la totalité des neuf figures; mais dans toutes celles relevant de cette structure on trouve le tyran et dans presque toutes le suivant qui représente la force vive créatrice, expansive s'opposant à la force réductrice despotique. En outre, il arrive qu'une figure soit représentée par plusieurs personnages (Pandolfe, Anselme et Trufaldin sont tous tyrans dans *L'Etourdi*), ou qu'un personnage incarne

plusieurs figures (Alceste est à la fois tyran et amant, ce qui démontre qu'il est son propre obstacle).

De quelque façon qu'on choisisse d'examiner le tyran moliéresque pseudo-alpha—dans ses relations avec les autres humains ou avec les objets inanimés, dans son comportement sexuel, agressif et territorial, dans la façon dont il perçoit son environnement, du point de vue psychologique, sociologique, éthologique—la même conclusion s'impose: la figure centrale du théâtre de Molière est une force centripète pétrifiante et réductrice de vie. La comédie provoque l'explosion compensatoire centrifuge du rire qui est une manifestation de l'instinct de conservation cherchant à réaffirmer la vie et réagissant contre la force négative mortifère envahissante. Nous comprenons dès lors la fonction des opposants vers qui se dirige la sympathie des spectateurs: celle de lutter contre les forces de destruction. D'une certaine façon, c'est, emblématiquement, une représentation de la lutte entre Eros et Thanatos. Les opposants vivent en harmonie avec la comédie / vie et en désaccord avec le drame sous-jacent dont le despote est porteur.

Ayant examiné la figure du tyran et sa fonction dramatique, nous allons la placer dans le contexte de la société sous Louis XIV. L'organisation sociale, à cette époque, change d'aspect suivant qu'on l'examine en bloc ou dans la perspective du Roi. Globalement, on peut considérer cette société comme une organisation hiérarchisée de domination à trois dimensions: domination de groupes (différentiation hiérarchique des classes sociales), domination des individus les uns sur les autres à l'intérieur des groupes (statut, rang, pouvoir de chaque individu), et domination du roi sur tous ses sujets (monarchie absolue de droit divin).

Au niveau de rapport des individus entre eux, cette organisation rappelle métaphoriquement le modèle que Schjelderupe-Elbe a nommé *pecking order*: la hiérarchie du coup de bec, que l'on trouve dans des sociétés animales telles que celles des poules, des corneilles, des choucas, des loups, etc. Dans un

poulailler, il existe une structure de domination avec un système hiérarchisé de préséances dans lequel les volailles de rang supérieur becquètent, normalement sans réciprocité, celles de rang qui leur est inférieur. En zoologie, on appelle cette organisation une «hiérarchie linéaire». Au sommet de la hiérarchie, la poule *alpha*—porteuse d'une magnifique parure de plumes—se trouve dans la position privilégiée unique de pouvoir becqueter toutes ses congénères, sans réciprocité. Par contre, la misérable *oméga*—la déplumée—est picorée par toutes les autres.

Ce modèle de la «hiérarchie linéaire» peut être décelé à travers la complexité des structures sociales françaises du XVII^e siècle. Et s'il est irrévérencieux de comparer Louis XIV à une volaille—même à une poule *alpha*—nous devons admettre que la position du Roi absolu de droit divin n'est pas sans ressemblance avec celle du poulet dominant. Pour le gallinacé suprême, maître du poulailler, il y a seulement deux classes: lui et les autres. De même, pour Louis XIV, le royaume se compose de deux catégories: le Roi et ses sujets. Le Roi possède le monopole du pouvoir, et contrairement à ses sujets—qui reçoivent tous des pressions d'en haut aussi bien que d'en bas—il n'est soumis à aucune pression d'en haut. Il n'est pas un *primus inter pares*. Entre lui et les autres, il y a (fictivement) une différence de *nature*, non de degré. «C'est à la tête seulement, écrit Louis XIV dans ses *Mémoires*, qu'il appartient de délibérer et de résoudre» et «la volonté de Dieu est que quiconque est né sujet obéisse sans discernement.»

Globalement, la société louisquatorzienne est une société de domination tridimensionnelle représentée par la célèbre métaphore de la pyramide au sommet de laquelle se trouve la «suprastructure»¹⁵ le Roi, représentant de Dieu sur terre (la tête, l'esprit); et à la base l'infrastructure: le peuple (les bras, le muscle). La fiction directrice est, ici, que tout descend de la suprastructure vers l'infrastructure. Il s'agit bien d'une hégémonie de la suprastructure. En conséquence, dans la perspective du Roi, son royaume est une hiérarchie

de domination unidimensionnelle: domination absolue du Roi sur tous ses sujets. De ce point de vue la métaphore appropriée est celle d'une sphère dont le Roi-Soleil est le centre omniprésent, omnipotent, éblouissant, irradiant:

Tous les yeux sont attachés sur lui seul, lit-on dans les *Mémoires*, c'est à lui seul que s'adressent tous les vœux; lui seul reçoit tous les respects, lui seul est l'objet de toutes les espérances; on ne poursuit, on n'attend, on ne fait rien que par lui seul. On regarde ses bonnes grâces comme la seule source de tous les biens; on ne croit s'élever qu'à mesure qu'on s'approche de sa personne ou de son estime; tout le reste est stérile.

La fiction directrice est donc, dans ce cas, qu'il n'y a nulle distinction, nulle puissance et point de pouvoir qui n'émane du Roi: source unique, féconde, pure, légitime, sans laquelle le royaume dépérirait, se décomposerait et deviendrait stérile. Le Roi est non seulement le principe d'ordre, mais il est aussi le principe de vie. Le trône de Louis XIV était, disait Omer Talon, «le trône du Dieu vivant», de l'absolu alpha sur terre.

L'organe central de l'autorité royale était la «Maison du roi», la «cour», centre de domination. Louis XIV organisait son royaume comme sa Maison dont le royaume était l'extension. «Les fonctions de roi et de maître de maison, écrit Norbert Elias, se confondaient dans la personne de Louis XIV à un degré qui nous semble à peine croyable». (68) Or, écrit Max Weber: «Lorsque le prince organise son pouvoir politique [...] selon les mêmes principes que l'exercice de sa puissance domestique, nous parlons d'une structure d'Etat patrimoniale.» (684, in Elias 17)

Par les filières d'une hiérarchie descendante, l'autorité souveraine, émanant du droit divin, s'écoulait et se diffusait aux divers échelons de la société. Cette autorité-hydre se reproduisait à même le corps social

dans les chefs religieux, militaires, administratifs, familiaux (autorité parentale, conjugale, patriarcale), et plus généralement dans toutes les situations où un supérieur commande un inférieur. C'est un tel système, réduit à une caricature «dyadique» qu'Arnolphe impose pour légitimer ses prétentions sur Agnès:

Votre sexe n'est là que pour la dépendance:
Du côté de la barbe est la toute-puissance.
Bien qu'on soit deux moitiés de la société,
Ces deux moitiés pourtant n'ont point d'égalité;
L'une est moitié suprême et l'autre subalterne;
L'une en tout est soumise à l'autre qui
[gouverne; (III, 2)]

Ainsi Arnolphe projette-t-il de se poser en un «Dieu vivant» qu'Agnès devra vénérer humblement.

Les situations de Molière parodient le système patrimonial, comme nous le voyons bien dans la première scène de *Tartuffe*. Mme Pernelle, le double caricatural de son fils Orgon, défend Tartuffe et affronte les autres membres de la famille qui voient en lui un usurpateur. Le rang de chacun des personnages présents est distinctement signalé par le nombre de lettres et de mots qu'ils réussissent à prononcer avant d'être interrompus par Mme Pernelle. Dans l'ordre ascendant de préséance, ce sont: la servante Dorine: «Si...» (deux lettres); l'adolescent Damis: «Mais...» (quatre lettres); la jeune fille à marier Mariane: «Je crois...» (deux mots); l'épouse Elmire: «Mais, ma mère...» (trois mots); le mâle, frère du chef de famille, Cléante qui triomphe avec: «Mais Madame, après tout...». En interrompant chaque interlocuteur, Mme Pernelle marque instinctivement, dirait-on, leur rang dans une hiérarchie linéaire à l'intérieur de la famille. Néanmoins, elle les interrompt tous (sans réciprocité de leur part), car elle les perçoit comme des subalternes. De son point de vue, comme de celui de tous les tyrans domestiques moliéresques, sa famille est une société unidimensionnelle de domination: le chef de famille,

qu'elle représente, dispose d'un pouvoir absolu et d'une position centrale, unique, dans le groupe familial.

Conformément à la coutume de son temps, le tyran moliéresque organise son univers familial sur le modèle hiérarchisé de la Maison du roi. La comédie parodie donc les structures sociales de l'époque, mettant en scène un protagoniste pseudo-alpha qui est une caricature du vrai alpha: Louis XIV. Cependant, dans un Etat patrimonial, le bon roi est bon *ménager*.¹⁶ Le pseudo-alpha moliéresque, lui, est mauvais *ménager*, et de ce fait, il incarne le principe du désordre. Lui, qui est sensé s'imposer comme le digne représentant d'un ordre absolu transcendant, devient ironiquement une force corrompue de désagrégation. C'est sur cette ironie fondamentale que repose le comique de situation dans l'oeuvre de Molière. Poussant l'absolutisme jusqu'à l'absurde, le tyran le dissout et tend à faire éclater les structures sociales et familiales qu'il faut restaurer dans leur intégrité à la fin de la comédie.

Comme le fait remarquer Lionel Gossman, les despotes de Molière ont une fonction double:

On the one hand their pose is seen through from the superior vantage point of the Court and the *honnêtes gens*; on the other they themselves bear many of the characteristic traits of King and Court. Just as *Le Bourgeois Gentilhomme* is at once the satire of the 'real' one, so *L'Avare*, *Le Tartuffe*, or *Le Misanthrope* [...] can be applied to the King himself as well as to his jealous and embittered critics. (235)

A travers un personnage comme Monsieur Jourdain—cet exhibitionniste heureux dont la fiction directrice est de devenir *Mamamouchi*, Roi-Soleil éblouissant au centre de sa sphère familiale—Molière touche le Roi. La comédie réduit à l'absurde le principe d'autorité et l'absolutisme incarnés sur scène par des protagonistes inconvenants et ridicules et, dans la réalité, par un monarque absolu de droit divin. Notons bien que, comme l'a observé Gossman et avant

lui W.G. Moore, Molière a toujours pris soin de situer ses comédies dans l'optique du Roi, en sorte que Louis XIV, loin de s'identifier à un pseudo-alpha, prenait, lorsqu'il était à la comédie, ses distances, gardait sa vision de maître d'une société de domination unidimensionnelle, et riait de tous ces pseudo-alphas grotesques qui, essayant de l'imiter, renforçaient en fait son prestige et son pouvoir. De la sorte, Molière se protégeait et obtenait les faveurs royales.¹⁷

Nous constatons donc que la comédie de Molière possède un caractère quelque peu subversif, mais seulement, notons-le, en relation avec un ordre social qui, sur la scène au moins, s'est altéré par rapport à la loi et la morale naturelles qui veulent qu'un véritable alpha soit le chef. Elle fait sans doute déjà état d'une disjonction entre la structure sociale et le dynamisme de la vie contemporaine qui mènera à la Révolution. Elle a en réalité deux fonctions opposées: l'une subversive à l'ordre établi et l'autre le soutenant. Paradoxalement, dans sa subversion, elle est profondément, fondamentalement conservatrice, car elle vise à restaurer un principe d'ordre, d'équilibre, d'harmonie conforme à la morale biologique d'une société hiérarchisée dans laquelle chaque individu, situé à la place qui lui revient, agit pour le bien du groupe.

Charles Mauron a dit que «la grande loi du genre comique, c'est que le principe de plaisir l'emporte». (77, 86) Une idée primordiale formulée par Harold Knutson est que «Molière's theatre was for his contemporaries, and is for us, a way of abolishing chronological time and its distasteful realities, and recapturing ritually and momentarily a golden age of harmony, order, and innocent pleasure.» (179) Dans la comédie de Molière, l'agent provocateur, le principe de désordre qui cause un déséquilibre entre la structure sociale et la spontanéité, entre l'ordre social et l'ordre naturel, est un tyran qui agit contre le principe de plaisir.¹⁸ La comédie et le rire désarment, désamorcent et expulsent cet agent subversif. Lorsque l'ordre social

s'écarte d'un équilibre biologique et naturel, la comédie le rappelle à l'ordre.

College of Charleston

Notes

¹«L'activité organique s'oppose à l'activité mécanique par l'existence d'un principe interne d'unité ordonnant les différentes parties de l'organisme à une fin commune.» Dans les créations humaines, on appelle *organique*: ce «qui est constitutif ou partie constitutive d'un ensemble formant un tout organisé, ou qui résulte de cette organisation».

²Dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* l'abbé Du Bos écrit: «Raisonne-t-on pour savoir si le ragoût est bon ou s'il est mauvais, et s'avisa-t-on jamais, après avoir posé des principes géométriques sur la saveur et défini les qualités de chaque ingrédient qui entre dans la composition de ce mets, de discuter la proportion gardée dans leur mélange, pour décider si le ragoût est bon? On n'en fait rien. Il est en nous un sens fait pour connoître si le Cuisinier a opéré suivant les règles de son art. [...] Il en est de même en quelque manière des ouvrages de l'esprit et des tableaux faits pour nous plaire en nous touchant». Pour juger du mérite de ces ouvrages, il est en nous un «sixième sens»: «C'est enfin ce qu'on appelle communément le sentiment» (225). Ce sens nous permet une perception globale, en quelque sorte «organique» de l'oeuvre considérée.

³Voir notamment l'entrée en scène du personnage despotique au début de *Tartuffe*, *Le Misanthrope*, *Le Médecin malgré lui* (Sganarelle dont les premières paroles sont: «Non, je te dis que je n'en veux rien faire, et que c'est à moi de parler et d'être le maître»), et surtout *Le Malade imaginaire*.

⁴La Bruyère: *Les Caractères* (Paris: Classiques Garnier, 1962), p. 197.

⁵Nous avons par ailleurs discuté de la régression ou de l'arrêt de développement du tyran moliéresque à un stade infantile et instinctuel, et du rapport de ce phénomène avec le comique et avec une régression «pour rire» du spectateur.

⁶«C'est le sentiment d'infériorité, d'insécurité, d'insuffisance, qui fait qu'on se pose un but dans la vie et qui aide à lui donner sa conformation [...] Par une *fiction*, avec une sorte de véritable force créatrice, nous nous accrochons à un point solide, implanté, qui n'existe pas dans la réalité.» *Connaissance de l'homme* (Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1968), pp. 65-66.

⁷Terme trouvant son origine dans la psychologie adlérienne et désignant «l'ensemble des attitudes, des représentations et des conduites qui sont des expressions plus ou moins déguisées d'un sentiment d'infériorité ou des réactions de celui-ci» (Jean Laplanche et J.-B. Pontalis: *Vocabulaire de la psychanalyse* [Paris: P.U.F., 1968], p. 78). Le sentiment d'infériorité est normal tandis que le complexe d'infériorité est un sentiment vif anormal «plus ou moins refoulé, autour duquel s'est systématisé [...] l'ensemble du psychisme, et qui provoque un besoin proportionné de surcompensation dont les échecs entraînent souvent des névroses» (*Dictionnaire de la langue philosophique., op. cit., p. 360*).

⁸«Attitude prise inconsciemment [...] par compensation ou surcompensation du sentiment d'infériorité. Le compl. de supériorité ne serait qu'une 'superstructure'» (*Dictionnaire de la langue philosophique, op. cit., pp. 701-702*).

⁹*Le Dynamisme de la peur chez Molière* (Mississippi: University of Mississippi, *Romance Monographs*, 1976).

¹⁰Au sujet de cette régression, voir la scène 6, acte I, dans laquelle Béline emmitonne Argan, assis sur sa chaise, dans des oreillers moelleux. Cette scène peut être considérée comme un simulacre de retour au ventre maternel. Voir aussi le vocabulaire affectif enfantin utilisé par Béline pour amadouer son mari.

¹¹A la scène 3 de l'acte III, le personnage s'écrie:

Ainsi que je voudrai, je tournerai cette âme;
Comme un morceau de cire entre mes mains
[elle est,
Et je puis lui donner la forme qui me plaît.
(v. 809-811)

Arnolphe est une sorte de Pygmalion inversé car, loin de donner vie à Agnès, il projette de faire d'elle une forme sans fond, une poupée creuse qu'il pourra modeler et manier à loisir.

¹²«L'isolement, écrit Adler, laisse retrouver ce trait de caractère qui s'appelle ambition et vanité, consistant ici à s'écarter des autres, pour montrer combien on se sent différent d'eux. Mais ce qu'on peut retirer n'est qu'une grandeur illusoire. On voit comment une hostilité combative peut envelopper l'attitude [...] de l'isolé.» *Le Sens de la vie* (Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1969), p. 21.

¹³Molière: *Oeuvres complètes*, p. 1174.

¹⁴Cité par Max Eastman: *Plaisir du rire* (Paris: S.E.D.E.S., 1958), p. 51.

¹⁵Nous utilisons ici le concept de *suprastructure* plutôt que celui de *superstructure* parce que le préfixe *supra* («qui est au-dessus, au delà») marque bien que la puissance souveraine est surnaturelle, remontant, au delà de la personne du Roi, jusqu'au Dieu.

¹⁶Au XVI^e siècle, le substantif *ménager*—qui était apparu au XIII^e siècle sous la forme de *Mainagier* dérivée de *maneir*: manoir—signifiait: celui qui

administre un bien. C'est dans ce sens que nous l'utilisons ici et non pas dans celui plus récent d'économiste (épargne). Le verbe *ménager* signifiait «diriger», «conduire», «administrer», valeur qui persiste dans les lexèmes anglais *to manage* et *management*.

¹⁷Louis XIV fut-il complètement dupe de cette illusion d'optique? On peut en douter car il ne semble pas avoir reçu *Le Bourgeois gentilhomme* aussi favorablement que d'autres pièces de Molière.

¹⁸Bien que paradoxalement il essaie de faire en sorte, égoïstement, que ses propres besoins, désirs et appétits soient satisfaits. Le but d'Arnolphe, d'Orgon, d'Harpagon, de Monsieur Jourdain est d'atteindre un bonheur parfait où toute résistance des autres s'efface. Quand à Alceste, prérousseauiste, il est en quête d'une utopie où le principe de vertu abolirait toutes les impuretés de la réalité.

Ouvrages cités ou consultés

Artand, Antonin. *Le Théâtre et son double* (Paris: Gallimard, «Idées», 1972). p. 151.

Du Bos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (Genève: Slatkine Reprint, 1967).

Foulquié, Paul et Raymond Saint-Jean. *Dictionnaire de la langue philosophique* (Paris: P.U.F., 1969).

Gossman, Lionel. *Men and Masks* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1963), p. 235.

Knutson, Harold. *Molière. an Archetypal Approach* (Toronto et Buffalo: University of Toronto Press, 1976), p. 179.

Mauron, Charles. *Psychocritique du genre comique* (Paris: Corti, 1964).