

Littérature, théâtre et philosophie: retours sur Molière

Oliver Bloch

Je parle ici de «retours», car cette intervention prend place à la suite d'une série de recherches, dont je peux faire remonter l'origine à mes travaux sur Gassendi, et à la question traditionnelle, que j'avais alors laissée en suspens, posée par le propos du biographe de Molière, Grimarest:

[...] le célèbre M^r de Gassendi [...], ayant remarqué dans Molière toute la docilité et toute la pénétration nécessaire pour prendre les connaissances de la Philosophie, se fit un plaisir de la lui enseigner en même temps qu'à messieurs de Chapelle et Bernier.¹

Mes enseignements et recherches ultérieurs sur la tradition libertine et clandestine de l'âge classique m'ont conduit à reprendre la question dans un cadre plus vaste sous la forme d'un cours de recherche en 1993-4, d'où une série de contributions, dont on peut trouver une liste partielle dans l'ouvrage qui en est issu², auquel j'ai donné ensuite d'autres prolongements, parmi lesquels une communication à un séminaire sur le thème *Censure et autocensure* tenu à l'Université de Nice en 2001: «*Le Festin de pierre* et les contresens: retours sur *Dom Juan*» (à paraître), et (en 2002-2003) une notice «Molière» à paraître en anglais aux éditions Thoemmes dans un *Dictionnaire des philosophes français du XVII^e siècle*.

La lecture que j'ai tout récemment faite ou refaite du premier des livres de la série «Hermès» de Michel Serres³, dont la conclusion porte sur *Dom Juan* et la trame des schémas de don et d'échange qui s'y tissent, si elle ne me paraît pas de nature à mettre en cause mes propres résultats, ne fût-ce qu'en raison de la multiplicité des couches de sens que comportent des

¹ Jean-Léonor Gallois sieur de GRIMAREST, *Vie de Monsieur de Molière*, réimprimée d'après le texte de 1705 etc, Paris, La Renaissance du Livre, 1930, p. 8. Notons ici que, en admettant qu'on doive prendre au sérieux ce témoignage tardif, l'enseignement en question ne peut quoi qu'il en soit, pour des raisons de biographies croisées, être placé qu'en 1641-1642.

² O.Bloch, *Molière/Philosophie*, Paris, Albin Michel, 2000 – voir p.11, note 1.

³ *Hermès I – La communication* (Paris, 1968) – voir p.233-245.

textes et des auteurs comme celui-là, est une autre occasion de reprendre et prolonger à propos de Molière la question «Littérature, théâtre et philosophie».

Il est certes vain, et c'est de cette constatation que je parlais dans mon *Molière/Philosophie*, de chercher dans l'œuvre de Molière «une philosophie» comme il y a une philosophie de Platon, de Descartes, ou de Kant. Si pourtant j'ai cru pouvoir accepter de rédiger la notice à laquelle je viens de faire allusion, et dont je suivrai d'abord ici la trame, c'est qu'il y a chez Molière *de la philosophie*, moins dans les rares textes où il s'exprime en son nom, textes d'allure théorique, comme la Préface du *Tartuffe* et le parallèle qu'il y trace entre comédie, médecine et philosophie, ou propos tenus par des personnages qui le représentent expressément (*Critique de l'École des Femmes* et *Impromptu de Versailles*) ou de façon transparente (le «bouffon de cour» Clitidas dans les *Amants Magnifiques*), que dans ceux que tiennent l'ensemble des personnages, et dans l'action dramatique elle-même, sous condition de contextualiser les premiers par et dans la seconde, et les uns et l'autre dans les philosophies présentes à l'horizon de l'œuvre et les philosophèmes qu'elles comportent, reprennent, remanient ou fabriquent: concepts dont elles usent, problèmes qu'elles posent, réponses qu'elles proposent, critiques qu'elles élaborent, thèses qu'elles affirment...

De tels philosophèmes sont assurément présents dans les discours de nombre de personnages qui les utilisent expressément ou non pour philosopher chacun à sa manière, de façon caricaturale, de façon pédante, ou de façon mondaine: souvent nommé, Aristote l'est souvent de manière fantaisiste, son autorité est ridiculisée dans les discours des «docteurs», mais sa morale est présente dans ceux des raisonneurs, comme l'est la physique de Descartes dans ceux des «femmes savantes», la métaphysique de Gassendi, ainsi que celle de Cordemoy (à qui est par ailleurs empruntée la leçon de phonétique du Maître de Philosophie du *Bourgeois Gentilhomme*), dans la scène 1 de l'acte III de *Dom Juan* représenté en 1665 sous le titre (aussi absurde que traditionnel) de *Le Festin de Pierre*.

Mais, comme il en va dans ce dernier cas où ce qui est en cause est le débat entre religion, superstition, et incroyance, de tels propos se détachent, plus généralement, et plus radicalement, sur un fond, celui de la thématique et de l'action dramatique des comédies, qui leur est commun avec la philosophie en général: apparence, vérité, réel et imaginaire, amour, passions, vices, et vertus, âges, générations, et conflits de générations, individu et société, autorité et liberté, pouvoir et argent, vie, mort, santé et maladie, tous ces motifs qui parcourent le théâtre de Molière dans son ensemble, ou font la matière de telle ou telle comédie, sont par excellence des objets auxquels s'affronte la réflexion philosophique comme telle.

À cet égard, la fonction propre de la comédie, qui lui assigne dans cette communauté une position spécifique, est une fonction critique, s'exerçant de façon privilégiée sur et contre les objets que prend pour cibles la critique «libertine» en général, pour en dénoncer et y dénoncer le dogmatisme et l'imposture: satire des dogmatismes philosophiques, dogmatisme aristotélicien de Pancrace et de son double inversé, le scepticisme pyrrhonien de Marphurius dans *le Mariage Forcé*, du dogmatisme médical d'un bout à l'autre de l'œuvre, du pédantisme littéraire et mondain dans *Les Précieuses ridicules* et plus tard *Les Femmes savantes*, du dogmatisme moral de la vertu dans *Le Misanthrope*, etc. Tous ces dogmatismes relèvent comme tels de l'*imposture*, constitutive de la structure comique en général, et de la construction de chaque comédie en particulier, imposture et dénonciation de l'imposture qui rejoignent dans un certain nombre de cas celles qui animent la critique libertine: dénonciation de la dévotion prétendue dans le *Tartuffe*, relayée et poursuivie dans *Dom Juan* par celle des superstitions dont Sganarelle fait son *credo*, et de la superstition astrologique installée à la cour dans *Les Amants Magnifiques*; le combat de Molière fait ici écho à ceux qu'avait menés Cyrano de Bergerac contre les formes contemporaines de l'irrationalisme.

Certes ces dénonciations s'opèrent couramment chez Molière par le biais d'un recours à une règle de mesure, dont la signification et/ou l'arrière-fond ne sont toutefois pas aussi simples qu'on aime à le dire généralement. S'il est vrai que, contre les caractères et comportements excessifs, excentriques au sens propre du terme, des personnages principaux, les discours des raisonneurs comme le développement de l'action dramatique font valoir la primauté d'une juste mesure qui évoque assurément l'éthique aristotélicienne, sa description de la vertu comme médiété entre deux vices opposés, le rôle qu'elle assigne à la vertu de prudence de déterminer cette médiété, et la psychologie sous-jacente qui fait de la modération des affects un idéal de la conduite, cette morale dont la fonction sociale est chez Molière particulièrement marquée ne doit pas occulter d'autres orientations théoriques présentes dans l'œuvre et sur la scène, et qui peuvent contribuer aussi à la fonder: théories médicales de l'équilibre des humeurs, autres écoles philosophiques antiques prônant, chacune à leur manière, l'absence de trouble dans laquelle le sage situe son idéal de béatitude, au nom de la raison pour le stoïcien, du doute pour le sceptique, de la sélection des plaisirs pour l'épicurien. C'est bien à l'épicurisme, et à la version qu'en fournit le poème de Lucrèce, dont Molière aurait lui-même donné une traduction perdue, répercutée dans la tirade d'Éliante aux vers 710 et suivants du *Misanthrope*, que paraît s'alimenter la thématique des passions, du plaisir, de l'amour, et de ses illusions qui fournit la trame de l'action de la plupart de ses comédies, et c'est un scepticisme modéré, académicien, du type de celui de la Mothe le Vayer, que reflètent

les tirades de Philinte dans le *Misanthrope* également.

Mais avec le scepticisme, issu de Montaigne et comme tel point de départ de toutes les démarches philosophiques propres au siècle, avec l'épicurisme et sa restauration par Gassendi, avec de tels garants aussi, c'est au milieu du «libertinage érudit» décrit par René Pintard que nous sommes renvoyés, et ce renvoi nous met sur la piste d'orientations plus radicalement libertines qui prennent sens dans le contexte philosophique des années 1660 et suivantes, et se manifestent au premier chef dans le *Festin de Pierre-Dom Juan* de 1665.

On y trouve en effet, par la bouche du personnage qui donnera par la suite son nom à la pièce, la mise en scène de positions philosophiques hétérodoxes, athées et/ou matérialistes, de nature à faire scandale, ce qui s'est effectivement produit. Certes, ici comme ailleurs, les propos tenus par un personnage ne sauraient engager les positions propres de Molière, mais, comme l'avaient relevé ses adversaires dès les premières représentations, l'allure grotesque du «raisonnement» apologétique que prétend lui opposer Sganarelle ne peut manquer de mettre en valeur par contraste les dénégations abruptes de Dom Juan («Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit»), en dévalorisant par le fait les apologétiques à la mode, l'apologétique providentialiste que Gassendi avait opposée à Descartes comme celle que forgeaient du temps même de *Dom Juan* les occasionnalistes cartésiens, La Forge et Cordemoy, sur laquelle précisément, à bien en considérer les termes, se «casse le nez» le raisonnement en question. Au reste c'est l'écho d'un certain matérialisme, d'inspiration médicale, que faisait entendre au début de la pièce l'éloge du tabac, cette drogue qui, comme toutes les autres, atteste par ses effets la dépendance de l'âme au corps., et suggère aussi comme en filigrane, surtout si l'on prend en compte sa symétrie avec la scène finale de la pièce («Mes gages, mes gages!»...), retranchée dès les premières représentations, la relativité des valeurs éthiques, thème dont on peut retrouver la trace à travers une des répliques de Sosie («Je fais le bien et le mal tour à tour»...) dans *Amphitryon*.

On trouvera au reste, sur le mode humoristique dans cette dernière comédie, sur un mode plus satirique dans *Les Femmes Savantes*, le prolongement d'une critique de la métaphysique de Descartes comme des fantaisies de sa physique...

De tels échos, insertions, et évocations philosophiques, loin d'être des hors-d'œuvre ou des ornements, sont à bien des égards constitutifs de l'action dramatique, et porteurs à leur tour d'effets philosophiques, effets de subversion et de démystification des dogmes et valeurs en vigueur, de production de nouvelles figures psychologiques et anthropologiques, de figures mythiques dans les personnages qui les incarnent, voués à devenir eux-mêmes, comme le Misanthrope ou Dom Juan, des objets pour le philosophe.

Les retours que j'ai été amené à faire pour la présente intervention, et celle qui doit l'accompagner sur la question de la communication à l'âge classique, me conduisent à ajouter aujourd'hui aux considérations qui précèdent un prolongement susceptible de jeter sur notre problématique une lumière nouvelle, et qui fera peut-être objet d'un petit livre à venir, je veux parler de cette caractéristique générale qu'est dans le théâtre de Molière l'*incommunicabilité*, qui est sans doute elle-même un des ressorts majeurs du comique, dont la prise en compte peut permettre de saisir à la fois sa proximité avec le tragique et sa différence avec lui.

Incommunicabilité qui est d'abord, à suivre la chronologie des œuvres du corpus moliéresque, où nous trouvons en premier lieu *La Jalousie du Barbouillé* et *Le Médecin volant*, celle des actes et des gestes, corrélative, en quelque sorte, de ce qu'est en physique la question de la communication du mouvement. Cette incommunicabilité-là est celle qui caractérise la farce en général, avec la gestuelle et les jeux d'acteur qu'elle implique: comme l'attestent nombre de spectacles burlesques contemporains (je pense, en France, aux «Deschiens»...), le comique naît d'abord, tout simplement, de l'incoordination des mouvements, et je dirai, contre Bergson, que s'il arrive (ce qui est loin d'être établi...) que l'on se surprenne à rire en voyant un homme qui se casse la figure, ce n'est pas que l'on y voie du mécanique plaqué sur du vivant, mais que l'on y constate une faille dans la communication: communication entre la volonté, la pensée, et le corps, et communication des mouvements eux-mêmes, comme il en va, dans le même registre du burlesque, du comique de l'absurde, en tant qu'il naît de la faille à l'intérieur de l'ordre des pensées...

Cette incommunicabilité élémentaire, que l'on va retrouver au moins à titre d'appoint, dans tout le théâtre de Molière, s'accompagne, au même niveau, comme aux niveaux supérieurs, de l'incommunicabilité du langage et des langages: c'est le cas en particulier des *Précieuses Ridicules*, du *Bourgeois Gentilhomme*, de *Monsieur de Pourceaugnac*, et des *Femmes Savantes*, où se confrontent et s'affrontent langages vulgaires et relevés, mondains et paysans, bourgeois, pédants, précieux, etc.

En l'occurrence, l'incommunicabilité des langages accompagne, traduit, souligne ou accentue celle des conditions, sociales – pensons encore à Georges Dandin face à son épouse et à ses beaux-parents, et à Dom Juan face aux paysans ou au marchand – et autres, comme dans *Amphitryon* où la condition humaine, sous la figure de l'esclave comme sous la figure du maître, trouve son autre dans la figure des dieux antiques.

À condition égale, l'incommunicabilité comique va concerner, dans toutes les comédies ou peu s'en faut, les différences d'âge et de génération, jeunes et vieux, parents et enfants, de l'*École des Femmes* au *Malade Imaginaire* en passant par *Dom Juan*, *L'Avare*, *L'Amour médecin*, *Le*

Misanthrope et *Les Femmes Savantes*, celles aussi, souvent, des tempéraments (je pense au *Misanthrope* et au *Malade Imaginaire*).

Et dans tous les cas, ces différences radicales et l'incommunicabilité qu'elles introduisent vont conditionner une incommunicabilité des jugements portés par les personnages et des valeurs dont ils se réclament ou qu'ils prônent: c'est ici tout le théâtre de Molière qu'il faut mettre en avant, et il suffit de citer quelques titres: *Précieuses Ridicules*, *Tartuffe*, *Dom Juan*, *Misanthrope*, *Femmes Savantes*, *Malade Imaginaire*, pour mesurer à quel point cette incommunicabilité structure les rapports entre les personnages, la trame et le déroulement de l'action dramatique.

C'est ici, sans doute, qu'il y aurait lieu, comme je compte le faire ailleurs, de prendre en compte l'arrière-plan philosophique contemporain, celui des années 1660-1670, qui donne à cette structuration tout sa force, dans la mesure où, dans la lignée du cartésianisme et de ses apories, il peut être placé tout entier sous le signe d'une problématique de la communication en tous les sens du terme: communication entre les lieux, les corps et les mouvements, entre les substances, entre les pensées, entre les esprits etc., par le langage ou autrement..., conjoncture philosophique marquée par la naissance d'un certain occasionnalisme, et dont Cordemoy est la figure la plus marquante

L'on pourrait dès lors faire ressortir d'autant mieux comment l'incommunicabilité que donne à voir le théâtre de Molière manifeste la nature et le ressort des obstacles à la communication, ceux qui sont d'ordre naturel, ceux qui sont d'ordre culturel, ceux qui sont d'ordre social, ressortissant donc de la biologie, de l'anthropologie, de la sociologie et de l'histoire. L'on pourra aussi, à partir de là, s'interroger sur les conditions de la communication, en prenant en considération ceux qui, envers et contre tout, communiquent ou paraissent le faire.

Il s'agit sans doute, comme dans *L'École des Femmes*, *L'Amour médecin*, *Le Misanthrope*, *Les Femmes Savantes*, ou *Le Malade Imaginaire*, des amants – et certes, comme le pensent de leur côté les philosophes, ou nombre d'entre eux, l'amour est par excellence l'opérateur de la communication, mais ce n'est bien entendu pas un hasard si sur le théâtre moliéresque les vrais amants sont le plus souvent des personnages secondaires, et, quand ce n'est pas le cas, que peut-on soupçonner de ce qu'il adviendra de leur amour une fois la comédie terminée...?

Parmi ceux qui communiquent ou ont vocation à le faire figurent aussi les sages, qui sont là, dans *L'École des Femmes*, le *Tartuffe*, *Le Bourgeois Gentilhomme* ou *Les Femmes Savantes*, pour communiquer entre eux, ou avec tous – mais qu'ont-ils au juste à se dire, et à quoi cela tend-il...?

Après tout, ceux qui dans le théâtre de Molière paraissent les mieux placés pour communiquer, et donner le spectacle de la communication, et de qu'il en est de celle-ci, pourraient bien être les *complices*: maîtres et

laquais, jeunes filles et suivantes, valets et servantes entre eux, qui construisent les subterfuges et quiproquos constitutifs du déroulement de la pièce, sur un fond de tromperie et d'illusion généralisées qui fait l'amertume profonde du comique moliéresque.

Échecs de la communication, limites de son succès, dans l'artifice, ou la superficialité, tout ce qui se manifeste par là de sa fragilité, et de celle de ses conditions, permet de mieux cerner encore la fonction subversive présente derrière les figures du conformisme – et en cela Scapin, avec l'inspiration cyranesque qui marque ses *Fourberies*, pourrait bien être l'endroit, et non l'envers du *Misanthrope*, comme, à un autre point de vue, l'on saisit dans cette dernière comédie, comme en nombre des moments de telle ou telle autre (je pense par exemple à la scène finale de *Georges Dandin*), à quel point l'incommunicabilité rend le comique proche du tragique.

S'il faut bien pourtant, et cela demanderait d'autres investigations, que l'un et l'autre se distinguent, c'est assurément que la distance prise par le spectateur en face du comique se sépare de la fusion ou de la participation qu'il opère avec l'action et les personnages dans la perspective traditionnelle, et ne relève pas du même processus que la distanciation que préconise une esthétique plus moderne, et je suggérerai simplement pour conclure, en me séparant peut-être de Michel Serres dans la conclusion qu'il donnait quant à lui au texte que j'évoquais en commençant⁴, que si le rire lui-même est communicatif, s'il est bien facteur de communication, c'est précisément en ce que, en face de la non-communication représentée par et dans la comédie, il en opère sur un autre plan le rétablissement.

⁴ «Le rire est le phénomène humain de communication (définition réciproque), parallèle, dans la fête, à toutes les communications objectives: il est inextinguible à la table des dieux.» (*loc.cit.* p.245).