

ADRIAN MARINO

Cluj-Napoca

REMARQUES SUR L'ÉVOLUTION DE LA NOTION «COMÉDIE»

Il faut, dès le début, mettre l'accent sur le fait que les sens de la notion de comédie n'appartiennent pas en exclusivité à la sphère du théâtre, situation similaire — en partie du moins — à celle du drame. On admet toutefois sans difficulté¹, après Aristote (*Poetica*, III, 1448 a), que l'étymologie exacte est *comazo* («marcher en procession»), d'où *comodeo*, *comodia* avec les dérivés: *comos* (fête et troupe de Dionysos) et *comestis* («participants à la fête dionysiaque»). La comédie a donc une ascendance exubérante, licencieuse, spectaculaire, «histrionique» et «dramatique» dans le sens étendu du terme, ouverte aux bouffonneries et aux divertissements de bas étage, de «cirque» (Isidore, *Etymol.* VIII, 7)², qui est à la base de la définition traditionnelle: comédie = spectacle ou pièce de théâtre. Prédominante jusqu'à la fin du XVII^e siècle, assez courante aussi après cette période, cette acception étendue se perpétue de nos jours sous diverses formes (Comédie Française, comédien = acteur, etc.). Dans un contexte assez ambigu, où l'on parle d'«histoires, de comédies, d'oeuvres et autres choses», écrites par les «célèbres Aristophane, Hésiode, Euripide et le renommé Homère», la notion *commence* à être attestée, dans ce sens extensif, par Enăchită Văcărescu (*Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și orînduielelor gramaticii rumânești — Observations ou remarques sur les règles et les dispositions de la grammaire roumaine*, 1787), dans la littérature roumaine également.

Dans le cadre de la notion théâtral-dramatique, nous notons dès l'antiquité une spécialisation dans le sens de la représentation du ridicule et de ce qui produit le rire. On a reconnu que le «ridicule» est le domaine de prédilection de la comédie (*Poetica*, V, 1449 a), que son action

¹ A. Pickard, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962, p. 134.

² M. Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid 1962, vol. 1, p. 311.

est «drôle» et que «son père en est le rire» (*De la comédie*, 3, fr. anonyme)³. Il n'y aura pas d'autre définition courante de la comédie: pièce éminemment «comique», comme l'écrit également D. Cantemir, le premier entre les Roumains, dans *Istoria ieroglifică* (*Histoire hiéroglyphique*, 1704). La comédie consiste en: «Figures, propos qui produisent le rire et qui représentent des histoires vraies». De nos jours aussi, comédie signifie, dans le sens populaire, désuet, «événement singulier, drôle, cocasse», par la superposition des deux sens de base: spectacle public, distractif / événement risible, surprenant.

Toutefois, ce serait une erreur de croire que le ridicule et le rire constitueraient la condition essentielle ou initiale de la comédie. Cette thèse rencontre de la résistance dès la Renaissance (Heinsius, Ben Jonson)⁴ et Corneille la repousse en pleine période de dogmatisation des genres. Il intitule *Don Sanche d'Aragon* (1650) «comédie héroïque», avouant avoir hésité devant cette formule, car «il n'y voyait rien qui pût émouvoir à rire». Il reconnaît cependant que «cet agrément» est entré à tel point dans la pratique des pièces de comédie, que nombreux sont ceux qui ont cru «qu'il était aussi de son essence ...». En fait, «la comédie se peut passer du ridicule». Voltaire soutient aussi, à propos de *l'Écossaise* (1760), que le genre de sa pièce est le «h a u t c o m i q u e, mêlé au genre de la simple comédie». Le premier inspire «le sourire de l'âme, préférable au rire des lèvres». Résistances et nuances significatives: hilarité, gaieté, joie (*mirth*)⁵ ne définissent que des effets comiques. La cause doit en être cherchée ailleurs.

L'impulsion primordiale, fondamentale, appartient assurément à l'esprit critique, à l'attitude de réprobation, d'admonestation, de satire, permise et même stimulée par la liberté et le désordre des cérémonies dionysiaques. Dionysos a-t-il été un dieu à prédispositions critiques et polémiques? Un dieu délirant, non-conformiste, turbulent, libertaire, «contestataire» dans son genre — sans aucun doute. L'état d'esprit dionysiaque prédispose à la licence et à l'exubérance, à l'impulsivité et à la caricature, climat favorable à la bouffonnerie, aux épigrammes et aux agressions verbales non censurées. Les inhibitions et les refoulements disparaissent, l'esprit critique spontané, populaire, peut jaillir librement. Donc, rien de plus naturel que l'apparition des «vers à remontrances», des vers

³ Aristotele, *Poetica*, tr. roum., D. M. Pippidi, București 1965, p. 192.

⁴ W. K. Wimsatt, Jr., *Literary Criticism. A Short History*, London 1965, p. 208.

⁵ Dr. Johnson — cf. J. W. Draper, *The Theory of Comic in Eighteenth Century England*, «The Journal of English and Germanic Philology», XXXVII, 1938, p. 208.

«mordants» (*Poetica*, IV, 1448 b), du persiflage et de la satire (*Athénée*, 445 b), d'abord par les processions de «satyres moqueurs» dans le cadre des traditionnels *cómos*, ensuite sous forme de choeurs où le comique était prédominant. Les anciennes comédies athéniennes ne font qu'adapter et perfectionner ces manifestations d'explosion satirique, que les discipliner dans une «fabulation». La genèse de la comédie n'en est pas autre: figurer un sentiment critique, révoltes morales ou conflits, comme le veut une ancienne tradition qui prétend que l'une des premières comédies s'inspire d'un conflit réel entre un groupe de paysans et des citoyens d'Athènes⁶.

Le caractère populaire-satirique de l'ancienne comédie pénètre aussi dans la terminologie byzantine. Selon Lydos, la satire est un *genus comoediae*⁷. Et qui plus est, on définit par «*comoedia*», dans les premiers siècles a. J. C., jusqu'à certains contes en prose à sujets «libres» et même des textes d'expression proverbiale, parémiologique, inclusivement les fables d'Esopé⁸. Cette veine satirique reparait dans les formes des plus incisives dans le théâtre médiéval (Adam le Bossu, par ex.), dont la tendance est de constituer une note essentielle du concept de comédie: «représentation satirique»⁹. La définition reste des plus classiques.

Immédiatement, la question se pose: quelle peut-être la vocation «critique» de la comédie, son objet spécifique? La réponse aristotélique, sans cesse reprise en substance, est connue: «Le défaut et une laideur d'un certain genre», comme sources du ridicule (*Poetica*, V, 1449 a). Plus précisément, «les péchés du corps et de l'âme» (*De la comédie*, 6, fr. anonyme), les défauts et les vices moraux. La comédie semble donc être investie dès l'antiquité des attributs de la satire et de la critique morale, graduellement systématisés en un véritable *topos* esthétique, entièrement cristallisé à l'époque de la Renaissance. La plupart des auteurs sont les commentateurs d'Aristote et les critiques de cette obédience: Trissino (*Poetica*, 1529), Jacopo Mazzone (*Difesa della comedia*, 1557), etc.: la comédie combat les «mauvaises actions», elle censure les moeurs «basses et corrompues», fait monter sur la scène les «difformités» et les «vices»¹⁰. La critique classique reprend et développe la même définition avec des nuances analytiques propres au moralisme français: le vice, «honteux et risible», «exagération de la bassesse», est une «difformité morale» de

⁶ Pickard, *op. cit.*, p. 158, 162, 184.

⁷ N. Ş. Tanaşoca, *J. Lydos et la «Fabula» latine*, „Revue des études sud-est européennes”, VII, 1969, p. 235—236.

⁸ K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, München 1897, p. 647.

⁹ H. Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres*, Basil 1801, vol. 3, p. 344.

¹⁰ A. H. Gilbert, *Literary Criticism. Plato to Dryden*, Detroit 1962, p. 224, 228; G. Toffanin, *Il Cinquecento*, Milano 1929, p. 560.

B.U.I.

degrés divers: «exagérée», «hautaine», «risible», l'équivalent du «ridicule»¹¹. Une certaine orientation moralisante, éducative, parfois même philistine, se laisse maintes fois surprendre dans cette acception de la comédie.

La personnification des vices se fait par l'intermédiaire des caractères et des masques comiques, à tendance inévitable de typisation, les défauts moraux étant universels. L'observation comique s'oriente spontanément vers la classification et la caractérologie. Les plus anciens types comiques connus figurent une série de dégradations physiques et morales élémentaires: le vieux, la vieille, le parasite, l'esclave méprisé, le voleur, le médecin étranger à la cité¹², introduits très tôt aussi dans un embryon de typologie: «Les caractères propres à la comédie sont ceux du malotru, de l'hypocrite et du fanfaron» (*De la comédie*, 8, fr. anonyme). À cette liste viennent s'ajouter divers noms «caractéristiques», caricaturaux, des «caractères éthiques», dans le style de Théophraste, conformes à la théorie traditionnelle, hypocritique, des «humeurs», etc. La formation des personnages-noms, définis par leur qualité comique (Chremes = l'avare, Phaedria = la joyeuse, etc.) est débattue aussi à l'époque de la Renaissance (Trissino)¹³. C'est autre part, toutefois, que réside la valeur de ce mécanisme.

Plus que par cette généralité et cette typologie (véritable lieu commun de la critique européenne à partir du XVIII^e siècle)¹⁴, la définition de la comédie est intéressée par un autre aspect: celui de l'automatisme et de la stéréotypie, de la «mécanisation» des héros comiques. L'idée de «masque» et de «marionnette» traduit (comme nous le verrons plus loin) beaucoup plus exactement l'esprit caricatural et dépersonnalisé du comique, et donc celui du type comique pur, qui est le bouffon (clown, arlequin, paillasse, fantoche). «Montre-moi donc des bouffons — demandait l'auteur roumain des comédies, I. L. Caragiale — c'est de ça dont j'ai besoin»¹⁵. La tendance de la comédie est de réduire ses personnages à des schémas moraux abstraits, à simple fonctionnalité comique. Dans ce sens, la comédie est peut-être la composition littéraire la plus «universelle», la plus rapprochée de la condition de l'abstraction et de l'essence: quelques gestes, procédés, figures, stéréotypes, dans des situations invariables, typisées.

¹¹ Abbé Batteux, *Principes de la littérature*, Paris 1774, vol. 3, p. 103-164.

¹² Pickard, *op. cit.*, p. 134-135, 166, 177.

¹³ Gilbert, *op. cit.*, p. 225-226.

¹⁴ G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, XCI, 15 März 1768; D. Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, III, *passim*.

¹⁵ P. Zarifopol, *Publicul și arta lui Caragiale*, «Viața românească», 1922, n^o 6.

L'humanité de ces types exprime la configuration du milieu social de la comédie, d'extraction basse, populaire, à déterminations historiques de classe dans le sens étendu du terme. Sous cet aspect, également, l'observation classique et moderne est unanime: «des rustres» (*Poetica*, V, 1449 a), sur le «degré moyen» (Horace, *Ep.* II, 1, v. 168) ou «inférieur» de la société, en situation évidente d'infériorité, «rustici» (Dante, *Ep.* XIII), des «personnes populaires» (Peletier, *Art poétique*, 1555). La Renaissance surtout se complait à souligner le caractère démocratique de la comédie. Les héros appartiennent à la «racaille», aux états «humbles». Ils sont besogneux, gens du peuple, paysans, soldats, petits citadins, par une polarisation évidente: village / ville, peuple / aristocratie, vice / vertu. Les définitions se répètent sans cesse, surtout dans la sphère des commentateurs aristotéliens (Scaliger, Castelvetro, Minturno, etc.)¹⁶, prétexte à méditation sur le thème de l'originalité des idées littéraires, d'autant plus que les siècles suivants à leur tour ne font pas preuve de plus d'esprit d'invention.

L'explication est simple. L'esprit comique se déroule dans une seule zone d'observation, prédisposée à la satire, dans une perspective morale et sociale hautaine. Les conséquences littéraires sont des plus importantes: en évoquant des types et des moeurs contemporains, la comédie proclame la valeur de l'actualité, ouvre une voie à la création réaliste. Le rayon visuel de l'écrivain augmente en profondeur et en extension. Si nous remplaçons l'idée de «nature» par celle de «réalité», la théorie de la comédie, telle qu'elle est professée par Addison, Goldsmith et d'autres¹⁷, peut même être reconnue comme «moderne». Des plaidoiries en faveur des sujets actuels, opposés au goût conservateur de la couche sociale gouvernante, se font du reste entendre sans cesse¹⁸. C'est une preuve que les modernisations les plus concluantes peuvent être obtenues dans cette direction. Tous les succès de théâtre de l'avant-garde, à commencer par *Ubu roi* et *Les Mamelles de Tirésias*, tiennent à l'espèce de la comédie.

Si elle ne dit rien sur le spécifique du comique et même pas sur l'essence de la comédie, l'ancienne théorie de l'imitation définit toutefois, sous certains aspects, cette vocation réaliste latente. La comédie est présentée dès le début comme l'imitation des «rustres», comme celle des aspects «ridicules» de la «nature inférieure» (*Poetica*, V, 1449 a), l'«imi-

¹⁶ Gilbert, *op. cit.*, p. 252, 330, 512 et suiv; B. H. Clark, *European Theories of the Drama*, New York 1959, p. 51, 61, 66.

¹⁷ Draper, *op. cit.*, p. 217; Clark, *op. cit.*, p. 236—238; J. J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, II^e partie, XVII.

¹⁸ G. Meredith, *An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit* (1877), London 1927, p. 26.

tation d' une action comique et inachevée» (*De la comédie*, 3, fr. anonyme). À quel point cette notion est ambiguë, nous n'en discuterons pas maintenant, quels prestigieux que soient les partisans d'une telle définition (Platon, *Rep.*, III, 394 bc). Sa variante latine est supérieure, car plus analytique. Selon Cicéron, la comédie est «imitatio vitae», «speculum consuetudinis, imago veritatis» (*De re publica*, IV, 13), formules de grand succès, reprises systématiquement: «Le miroir de la vie», véritable lieu commun de la Renaissance et du Classicisme¹⁹, métaphore courante de «l'imitation commune de la vie»²⁰, interprétée dans quelques directions caractéristiques.

Si la «nature» est l'objet de l'imitation comique dans toute sa variété (Boileau, *Art poétique*, III, v. 359—370), la comédie développe la méthode de l'observation exacte, minutieuse, morale et sociale. Mais, comme la comédie est de fait une «imitation exagérée»²¹, donc une création, «une action imaginaire qui représente le ridicule»²², son régime ne peut être que le vraisemblable significatif, la ridiculisation symbolique. Acceptant tout contenu possible, le prestige de ce concept continue à se maintenir grand, même en plein romantisme²³. Baudelaire lui-même reconnaît au comique la qualité «de l'imitation mêlée d'une certaine faculté créatrice, c'est-à-dire d'une idéalité artistique»²⁴. Bon exemple de récupération et d'adaptation réciproque de l'idée de comédie aux concepts les plus traditionnels et élitiques. Le résultat est vérifié partout dans l'histoire des idées littéraires. Leur contenu se dilate par polysémie, agglutination et nuances continues.

Lorsqu'elle est pensée dans le cadre de sa sphère la plus large, la comédie accuse plus difficilement sa différence spécifique. Le genre le plus proche est alors désigné, selon les circonstances, comme étant: la «poésie», «carmina», «drama» (pièce de théâtre), respectivement «fabula» (Donatus, Lydos)²⁵ et surtout le «poème dramatique», surtout dans la doctrine classique²⁶, en prolongement de la Renaissance (Scaliger). De cette manière, la comédie reprend toutes les ambiguïtés de l'idée de

¹⁹ P. Voltz, *La Comédie*, Paris 1964, p. 35, 195; Gilbert, *op. cit.*, p. 556—558; Wimsatt, Jr., *op. cit.*, p. 175.

²⁰ Sir Ph. Sidney, *An Apologie for Poetrie*, Cambridge 1938, p. 30.

²¹ J. F. Marmontel, *Comédie*, [dans:] *Éléments de littérature*, Paris 1787, vol. 2, p. 142—143.

²² Abbé Batteux, *op. cit.*, vol. 1, p. 300.

²³ Pelayo, *op. cit.*, vol. 3, p. 422—423.

²⁴ Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855), [dans:] *Oeuvres complètes*, Paris 1966, p. 985.

²⁵ Tanasoca, *op. cit.*, p. 235.

²⁶ R. Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris 1966, p. 333—334.

«drame» et de «poésie», ainsi que l'oscillation inévitable entre le concept de spectacle et de création littéraire.

De là, à un pôle, l'assimilation mécanique de la comédie avec la pièce de théâtre, le spectacle dramatique, etc., à l'autre, l'identification de la comédie avec n'importe quel type d'ouvrage littéraire, quel qu'en soit le genre. Dans cette hypothèse, qu'est-ce qui ne devient pas «comédie»? Lorsqu'il évoque la vie dans la maison d'Ulysse, Homère écrit «une sorte de comédie de moeurs et de caractères» (*Traité du sublime*, IX). L'*Odyssee* serait donc une «comédie». De même, la *Divina Commedia*, dans l'interprétation de Dante lui-même, est une «narration poétique», initialement tragique, dont la fin est heureuse. La preuve... l'*Enfer* et le *Paradis*, argumentation véritablement poétique (*Ep.* XIII). Si nous ajoutons à tout cela que les fables de La Fontaine sont «une ample comédie en cent actes divers» et que la *Comédie humaine* de Balzac est effectivement obsédée par l'idée et la métaphore la comédie²⁷, nous constatons à quel point la notion s'est étendue. La comédie devient alors une métaphore pour l'image littéraire de toute l'existence contemplée sous l'angle critique du spectacle visuel.

La variété des espèces de comédie, l'abondance des critères de classification, leur grande confusion, sont autant de preuves dans le même sens. Sur le parcours de l'évolution du concept de comédie apparaît toute une série de déterminations, la plupart extra-esthétiques, certaines «géographiques» (comédie à l'italienne, à l'espagnole, comme au XVII^e siècle français), d'autres strictement professionnelles, théâtrales, dramatiques, identifiées dès l'antiquité. Mais sur quels fondements? Les définitions adoptées sont révélatrices: les comédies *atellanes* ont pris leur nom de... la localité où elles ont été jouées, *togatae* viennent de... la toge des personnages, *planipediae* des pieds nus des acteurs, *tabernariae* proviennent des... tavernes fréquentées par les personnages du peuple, etc. La liste, beaucoup plus fournie, de signification strictement historique, démontre pleinement le caractère purement empirique de ces pseudo-concepts. S'il existe encore l'ombre d'un doute sur le caractère conventionnel de ce type de définition littéraire, la nomenclature antique des comédies (qui comprend aussi *motoriae*, *palliatae*, *rhinthenicae*, *praetextae*, *trabatae*, etc.)²⁸ vient la dissiper définitivement.

D'autres effets de la confusion entre le théâtre dramatique et le thé-

²⁷ L. Frappier-Mazur, *La Métaphore théâtrale dans la «Comédie humaine»*, «Revue d'histoire littéraire de la France», 1970, n° 1, p. 74.

²⁸ Tanaşoca, *op. cit.*, p. 235; Marmontel, *op. cit.*, p. 155; *Comédie*, [dans:] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des arts et des métiers*, Livouerne 1771, vol. 3, p. 634.

âtre comique sont les comédies dites industrielles, professionnelles, commerciales, à commencer par le *mimus* antique et finissant par la *commedia dell'arte*²⁹, la *commedia sostenuta*, la *commedia erudita*, la comédie-ballet — spécifique du goût baroque — la comédie de boulevard, le vaudeville, etc. Dans la mesure dans laquelle les situations et les «masques» éminemment typisées de ces genres expriment des situations comiques universelles, leur extension hors du champ de la littérature n'est pas possible. Ce qui reste contestable, c'est la tendance de faire sortir des attributs esthétiques de certains éléments de technique et d'accessoires de théâtre ou des manèges des histrions.

La typologie de la comédie est fondée, semble-t-il, sur la classification de l'objet de l'«imitation», respectivement de l'observation comique: non moins traditionnelle, reprise aussi de nos jours³⁰, fixée entre deux extrêmes: la farce et le drame. En effet, la comédie oscille entre ces limites: celle du comique pur, intégral, dans des termes qui restent à préciser, et celle du drame qui tend à absorber et à annihiler le comique pur, converti en une synthèse super-comique. Pour le reste, à l'intérieur de l'éventail largement ouvert, s'inscrit toute une série d'espèces intermédiaires qui ont tendance à éclater en autant de comédies possibles que de types de situations comiques. Plus que les critiques et les esthéticiens, les auteurs ont l'intuition, surtout à ce point, de la personnalité difficile à définir des comédies qu'ils écrivent. D'où l'apparition de sous-titres, à première vue fantaisistes: «comédie d'une haute conjoncture» (Dürrenmatt), «farce lyrique» (Claudel), «une espèce de comédie» (V. I. Popa), etc. Le créateur sent d'instinct que l'étiquette de «comédie» demeure toujours trop étriquée, trop imprécise, et en essence, il a raison.

En général, les genres de la comédie se groupent selon les lignes de force des «sujets» comiques, mais il faut noter que le langage théâtral influence pleinement presque toutes les définitions: a) la comédie d'intrigue avec ses variantes: la comédie des erreurs, la *commedia di capa y espada*, la comédie de genre, etc., dont l'étalon hypertrophié et schématisé est la farce avec toute une série d'espèces apparentées, antiques, médiévales et modernes: *ridicula*, *parada*, *parodia*, soties, moralités, etc.; b) la comédie de caractère (appelée aussi dans la terminologie anglo-saxonne celle des «humeurs»), qui se propose à l'origine d'intérioriser et de naturaliser le schématisme des masques de la *commedia dell'arte*; c) la comédie de mœurs, collectives ou individuelles, réaliste,

²⁹ B. Croce, *Intorno alla «Commedia dell'arte»*, [dans:] *Poesia popolare, poesia d'arte*, Bari 1958, p. 507—518.

³⁰ *Geschehnis-Komödie, Charakter-Komödie, Raum-Komödie* — cf. W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern-München 1969, p. 383.

naturaliste, la comédie rosse. La classification est en même temps précise et vague, exacte et purement théorique, car toute comédie, n'existant jamais à l'état pur, participe dans une certaine mesure à tous les trois types. Il y a longtemps que le phénomène a été observé³¹. Les typologies, simples abstractions, sont toujours utopiques.

Le cas de la comédie mixte, impure, associée au drame et même à la tragédie, phénomène d'expérience antique (*Komoitragoidia*, *hilarotragoidia*)³² confirme la même observation. La réalité objective et la justification théorique des genres mixtes demeure partout la même: le phénomène associe les essences, la vie combine les situations les plus contradictoires, la perception littéraire étant dialectique. D'où toute la théorie de la tragi-comédie, reprise en termes modernes: drame comique, farce tragique (telle chez Eugène Ionesco)³³, comédie noire, infratragédie, comédie absurde; du drame dans le sens du XVIII^e siècle, celui de «comédie sérieuse»; de la comédie héroïque à sujet de comédie et héros de tragédie; de la comédie historique, dans le sens baroque de drame historique, de la comédie sentimentale³⁴, typique du XVIII^e siècle (larmoyante, *afflicting*, *rührende Lustspiele*), où l'on pleure et l'on rit dans les limites du comique bonhomme qui éveille la sympathie, non sans une bonne dose de convention. À côté de ces espèces théâtrales, apparaissent aussi des constructions purement théoriques: la *comedia lirica y ideal* (Aristophane), la *comedia-novela* (Lope de Vega), la *comedia caprichosa y fantástica*³⁵, etc. Formations gratuites et cependant possibles par l'association de l'idée de comique à toute production littéraire.

Il existe aussi une acception purement négative de l'idée de comédie, produite par contamination théâtrale excessive, au niveau artificiel et cabotin. Le sens de certains raisonnements tels que: «une vraie comédie», «il joue la comédie», etc. sanctionne la simulation, la contrefaçon, le mensonge, le manque de sincérité. La réaction appartient au langage populaire, au bon sens infus dans la masse. Cependant, nous notons des prises de position d'orientation semblable aussi dans la sphère littéraire. La comédie est souvent repoussée au nom de l'idée de vraisemblance, hostile à tout ce qui est exagéré et artificiel, comique

³¹ Blair, *op. cit.*, vol. 3, p. 348—349.

³² Pickard, *op. cit.*, p. 288—289.

³³ Une étude roumaine récente adopte ce titre: R. Munteanu, *Farsa tragică*, București 1970.

³⁴ O. Goldsmith, *An Essay on the Theatre, or a Comparison between Laughing and Sentimental Comedy* (1772), cf. Clark, *op. cit.*, p. 236—238; G. Lanson, *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante*, Paris 1887.

³⁵ Pelayo, *op. cit.*, vol. 3, p. 422.

inclus³⁶, et de l'idée d'authenticité dans l'esprit du romantisme. La comédie ne s'arrête souvent qu'à la surface; la nature humaine profonde échappe à l'observation comique extérieure, inévitablement superficielle³⁷. On retient aussi le mépris pour le côté commercial, industriel, du style Scribe qui s'est manifesté au milieu du siècle passé par un véritable conflit entre littérature et comédie³⁸.

UWAGI O EWOLUCJI POJĘCIA „KOMEDIA”

STRESZCZENIE

Znaczenie pierwotne komedii, dominujące, to widowisko lub sztuka teatralna (*pièce de théâtre*), wyspecjalizowana od starożytności w przedstawianiu śmieszności i w wywoływaniu śmiechu; stąd: komedia = sztuka komiczna. To fundamentalne znaczenie ulegać będzie powolnej ewolucji i późniejszemu uogólnieniu. Punktem wyjścia, podstawowym impulsem komizmu, jest umysł krytyczny, postawa potępiająca, satyryczna. Geneza dionizyjska, ludowy charakter satyryczny starożytnej komedii wchodzi tu także w grę. Specyficzny przedmiot komedii został ustalony jeszcze w starożytności: wady i ułomności moralne, poddane satyrze i krytyce moralnej. Ułomności są uosobione w charakterach, maskach, typach komicznych. Tradycyjne środowisko społeczne w komedii jest ludowe, niskiego pochodzenia, demokratyczne (jednostki z ludu, chłopci, biedacy) — z przedłużeniami w aktualnej obserwacji realistycznej. Antyczna teoria mimetyczna umacnia realistyczne powołanie komedii — *imitatio vitae*. Brak ścisłości w definicji komedii ujawnia oscylacja jej odniesień pomiędzy poezją a dramatem z jednej strony, a z drugiej pomiędzy utworem literackim a widowiskiem. Charakteryzuje komedię tendencja do zasymilowania się ze sztuką teatralną (*pièce de théâtre*), z widowiskiem dramatycznym; przy rozszerzeniu pojęcia z dziełem literackim wszelkiego typu (*Boska Komedia, Komedia ludzka*). Uderza wielka różnorodność odmian komedii — o dominancie konwencjonalnej, geograficznej, zawodowej. Także oscylacja pomiędzy farsą a dramatem, z ich nakładaniem się na siebie, w konsekwencji ich klasyfikacja według przedmiotów: komedia intrygi, komedia charakteru, tragikomedia, komedia heroiczna, komedia historyczna. Komedia otrzymuje także znaczenie negatywne: oznacza tyle co charakter sztuczny, kabotyzm, udawanie, nieszczerłość.

Przełożyła Stefania Skwarczyńska

³⁶ Blair, *op. cit.*, vol. 3, p. 349—350.

³⁷ U. Foscolo — cf. R. Wellek, *A History of Modern Criticism*, London 1961, vol. 2, p. 270.

³⁸ Voltz, *op. cit.*, p. 130—135.