title : Histoire de la littérature française classique (1515-1830), Tome II, Le dix-septième siècle, Chapitre IV « Molière »

creator : Ferdinand Brunetière

copyeditor : Camille Amaouche (Stylage sémantique)

publisher : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL

issued : 2015

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/brunetiere\_histoire-littérature-chapitre-IV/

source : Brunetière, Ferdinand (1849-1906), *Histoire de la littérature française classique (1515-1830) Tome II Le dix-septième siècle,* Chapitre IV « Molière », 1919, Paris, Delagrave, 652 p.

created : 1919

language : fre

# I. — Préliminaires et biographie.

[p.382] « Encore une fois, je le trouve grand; mais ne puis-je parler en toute liberté sur ses défauts? » C’est en ces termes que Fénelon dans sa *Lettre à l'Académie française*, — et cinquante ans seulement après la mort de Molière, — croyait devoir déjà s’excuser de ce qu’il allait oser dire de l’auteur de *Tartufe* et du *Misanthrope.* Utile sans doute en ce temps-là, puisque Fénelon la prenait, cette précaution nous est indispensable aujourd’hui. Car, deux siècles tantôt passés ont bien pu nous conquérir toutes les libertés : les nécessaires, les superflues, et même les dangereuses; ils ne nous ont pas encore donné le droit de penser sur Molière comme nous voudrions, et de le dire comme nous le penserions. Nous pouvons parler librement de Corneille, et nous pouvons traiter Racine avec une franchise qui va souvent jusqu’à l’impertinence. Bien loin de s’indigner, il n’est personne qui songe à s’étonner seulement si l’on critique dans Corneille « l’air d’héroïsme à tout propos », et la « fausse gloire », et « l’emphase du style ». A peine une [p.383] voix s’élève-t-elle si l’on accuse Racine d’avoir manqué de « génie dramatique » ou le style d'*Andromaque* et de *Phèdre* de fourmiller d’expressions impropres et d’exemples notoires de « cacologie », selon le mot de je ne sais plus qui. Mais les défauts de Molière ne sont pas des défauts, ce sont des qualités; ce que l’on reprendrait chez tout autre, il est convenu qu’on le doit admirer chez Molière ; le style de Molière, la morale de Molière, la philosophie de Molière n'appartiennent pas à la critique; Molière est en dehors et au-dessus de toute discussion, et comme il n’y a que des pédants enfin pour oser dire qu’en pensant bien, Molière écrit quelquefois mal, il n’y a que des tartufes pour se permettre d’insinuer que le théâtre de Molière n’est pas toujours une école de délicatesse, de mœurs et de vertu. — Boileau, La Bruyère, Bayle, Fénelon, Vauvenargues sont les pédants; les tartufes s’appellent Racine, Bourdaloue, Bossuet et Jean-Jacques Rousseau.

Cette superstition ne s’est pas même bornée à l’œuvre; elle s’est insensiblement étendue jusqu’à l’homme. Les uns ont porté en bagne « une dent de Molière »; d’autres vont contempler au Musée de Cluny « la mâchoire de Molière » ; celui-ci conserve pieusement, dans une collection de petites horreurs, entre une partie de la moustache d’Henri IV, et « un fragment du linceul de Turenne *»* un os innommé de Molière. Les « Moliéristes » ont fondé une petite église où le culte se célèbre

D’une assez agréable et gaillarde manière,

en arrosant de Sauterne les filets de sole à la Joinville et relevant d’un verre de Corton les côtelettes de [p.384] chevreuil à la purée de marrons. On trouve leur menu dans leurs Annales, entre *Deux notes à propos de Tartufe* et un *Compte d'apothicaire au temps de Molière.*

Toute superstition, j'y consens, est respectable, et même je reconnais qu’il y en a de touchantes; à la condition cependant de ne nuire à personne, et moins qu’à tout autre, sans doute, au saint ou au dieu qu’on prétend honorer. Or c’est déjà beaucoup qu’un honnête homme ne puisse pas librement préférer, s’il lui plaît, le style de Racine à celui de Molière. Et c’est assurément trop, que de voir sacrifier à Molière tous ceux d’abord que leur mauvaise fortune mit jadis en conflit avec lui ; tous ceux ensuite qui, l’ayant sincèrement admiré, ne l’ont pas admiré sans mesure; et tous ceux enfin qui, pour être grands dans un autre genre et d’une autre manière, ne sont pas moins grands que l’auteur du *Misanthrope.* Mais ce qui est plus et pis que tout le reste, c’est d’en arriver, comme les moliéristes, sous prétexte de moliérisme, à ne plus sentir ou même à ne plus comprendre Molière. Les moliéristes s’inquiètent beaucoup plus de savoir en quelle année Molière donna des représentations à Angoulême ou à Montauban, que de pénétrer le sens et de mesurer la portée de *Tartufe* ou du *Misanthrope*; ils se soucient beaucoup moins de relire *Don Juan* ou *L'Avare,* que de courir d’étude en étude de notaire, pour y chercher, au bas d’un contrat de vente ou d’un acte de mariage, la signature de Molière. Grâce à eux, nous savons que l’on peut voir au numéro 83 de la rue Saint-Denis, à l’angle de la rue des Prêcheurs, un *poteau cornier* qui ressemble à celui qui jadis orna la maison natale de Molière; nous savons que Molière avait trente-huit [p.385] fauteuils, à moins que ce ne soit trente-sept, ou peut-être trente-neuf, et aussi deux douzaines et demie de chemises de jour, dont six vieilles, plus dix-huit chemises de nuit; mais nous n’avons point, en attendant, l’histoire des origines de la comédie de Molière, où l’on trouverait les renseignements qui nous manquent encore sur ce que Molière a vraiment apporté de neuf, d’original, d’unique à la conception de son art. Est-ce là, je le demande, admirer, aimer, honorer Molière? Et de quel air pense-t-on qu’il supportât lui-même d’être ainsi loué?

Car, comme on ne voit pas qu'où l'honneur les conduit,

Les vrais braves soient ceux qui font beaucoup de bruit,

Les bons et vrais dévots, qu'on doit suivre à la trace,

Ne sont pas ceux aussi qui font tant de grimace.

Etudions-le donc, sans partager l’aveugle ferveur des Moliéristes, en considérant, d’abord, sa Biographie, — puis le théâtre comique de 1650 à 1658 — en troisième lieu l’Art de Molière, — puis la philosophie de Molière, — et enfin sa Langue, sa versification et son style[[1]](#footnote-1). [p.386] Si je ne consultais que mon goût et les intérêts eux-mêmes du sujet, je passerais beaucoup plus rapidement sur les origines et les années de jeunesse de Molière, car elles n’ont rien en elles-mêmes de particulièrement curieux ou expressif, et les détails n’en importent guère à une intelligence plus approfondie de son œuvre. Mais sa famille, son éducation, l’histoire de ses pérégrinations à travers la province ont fait l’objet de tant de travaux qu’il faut bien en connaître au moins les plus considérables, et les résultats de ces recherches.

La biographie de Molière ne laissait pas d’intéresser ses contemporains, comme en témoigne le pamphlet *La fameuse comédienne*, — réédité de nos jours, — auquel nous ne nous arrêterons pas, car il n’est qu’un tissu d’allégations calomnieuses et de scandales de coulisses. *La vie de M. de Molière* publiée en 1705 par Grimarest ne fait pas plus autorité. La *Notice* que La Grange plaça en 1682 à la tête de son édition des œuvres de Molière, nous est infiniment plus précieuse, en ce qui concerne les pérégrinations en province et les dates surtout des représentations. Plus tard, en 1821, le laborieux mais naïf Beffara s’avise d'employer à l’éclaircissement de la biographie de Molière les mêmes moyens dont on se sert pour établir les droits des familles, et compulse les registres des paroisses, refait un état civil à Molière, aux compagnons de ses épreuves et de ses travaux. En 1848, Bazin emploie pour la première fois à cette question d’histoire littéraire, cette méthode ingénieuse, féconde, riche en surprises, de contrôle et de vérification par les faits de l’histoire générale; M. Soulié, en 1863, a eu le mérite de faire faire un troisième pas à [p.387] l’histoire critique de la vie de Molière, en soumettant le grand comique aux dépendances de la « race » du « milieu », du « moment ». Parmi les autres que nous pourrions citer, les travaux de J. Loiseleur (1877) et de L. Moland (1885) nous suffiront.

Sur la famille, la naissance, les premières œuvres et l’éducation de Molière, la lumière est à peu près faite, et c’est à peine si quelques détails, de mince importance au fond, nous échappent. Nous ne savons pas si, comme le voulait un commentateur de l’avant-dernier siècle, les Pocquelin descendaient d’un noble écossais; ou plutôt cette généalogie fabuleuse, qu’on ne peut étayer d’aucune preuve, ressemble fort à la généalogie des Colbert. Tout ce que nous pouvons dire, c’est que Jean Pocquelin, père de Molière, était de bonne, vieille et riche bourgeoisie.

Tapissier de son métier, il acquit en 1631, de Nicolas Pocquelin, son ainé, une charge dans la maison du roi : les actes le qualifient de « maître tapissier et tapissier ordinaire de la maison du roi », ou de « tapissier et valet de chambre ordinaire du roi » ; j’ignore si ces variantes sont de pure forme, ou si par hasard elles indiqueraient quelque diversité de fonctions. Quoi qu’il en soit, les biographes insistent avec raison sur l’importance relative d’une charge qui passa, comme on sait, à Molière, et qui conférait, sinon la noblesse avec le titre d’écuyer, comme on l’a dit sans en donner de preuves qui soient sûres, tout au moins le privilège, alors tant envié, des approches du prince. En effet, ce pouvait être vraiment une manière de personnage qu’un valet de chambre du roi, dans un temps où des gens de race, des gens de qualité, n’hésitaient pas, pour prendre pied à [p.388] la cour, à payer chèrement telle charge de bas officier, comme de « piqueur du vol pour corneille », ou de « garçon de lévrier ». Il était donc naturel que l’on vécût largement dans cette « maison des Cinges », qui porte désormais la plaque commémorative delà naissance de Molière. On en peut d’ailleurs juger par un seul détail de l’inventaire qui fut dressé lors du décès de la mère de Molière : la seule prisée des « bagues, joyaux et vaisselle d’argent » n’y monte pas à moins de deux mille et quelque trois cents livres, qui feraient environ 12 000 ou 15 000 francs d’aujourd’hui. C’était une aisance bourgeoise, presque voisine du luxe, un luxe discret, commode et solide. La chambre à coucher, tendue tout entière de tapisserie *façon de Rouen,* était garnie de beaux et bons meubles, comme il convient à la chambre d’un tapissier, ornée de tableaux et d’un *miroir de glace de Venise;* nous avons là, comme sauvée de la destruction et réduite en quelques traits, une image de la vie réglée, saine et facile d’il y a deux siècles passés.

Ainsi Molière est donc non seulement parisien, mais bourgeois de Paris, et l’on doit le rapprocher non pas de Rutebeuf ou de Villon, pauvres hères, mais bien de Boileau, de Voltaire, ou de Regnard. Bazin a dit : « Il y a de Louis XIV deux créations du même temps et du même genre : Colbert et Molière ». Ce mot est très juste. Non pas assurément si on l’entend en ce sens, que l’influence personnelle de Louis XIV a formé le talent de Molière; mais Bazin a voulu dire, et a eu raison de dire, que, de même que Louis XIV fut sensible à l’esprit bourgeois de Colbert, de même il n’a pas été fâché d’avoir dans le bourgeois Molière un complice contre les [p.389] marquis. Nous retrouverons l’empreinte de cette origine bourgeoise et parisienne dans certaines vulgarités de la morale de Molière, et dans certaines familiarités de son style.

C’est donc an sein de l’abondance que naquit Molière, probablement dans les premiers jours de janvier 1622. La Comédie Française célèbre l’anniversaire de son illustre ancêtre à la date précise du 15; toutefois ce n’est là que la date du baptême, et il reste possible que Molière fût né quelques jours auparavant. L’année doit être considérée comme certaine, ou à peu près, l’acte de mariage de Jean Pocquelin et de Marie Cressé portant la date du 27 avril 1621. L’enfant perdit sa mère de bonne heure, en 1633; il n’avait que dix ans; quelques endroits de son théâtre, où la franchise toute nue de l’expression et la liberté très crue de la plaisanterie blessent encore les oreilles délicates, trahissent peut-être ce défaut d’éducation maternelle. Son père se remaria; mais rien ne nous autorise à croire que sous la férule d’une belle-mère, l’enfance de Molière ait été si malheureuse et si durement traitée qu’il en ait gardé dans le cœur une impérissable rancune, et que, quarante ans plus tard, ce soit la seconde femme du maître tapissier, Catherine Fleurette, qu’il ait représentée sous les traits odieux de la Béline du *Malade imaginaire.* On pourra cesser aussi de s’apitoyer, comme le font bénévolement quelques moliéristes, sur le sort de cet enfant de génie condamné par un père barbare à l’apprentissage du métier de tapissier, car enfin, ce n’est que l’événement qui déclare le génie, et la longueur du temps qui le consacre; et le digne Pocquelin n’est pas excusable seulement, il est louable d’avoir voulu [p.390] mettre son fils en état d’exercer un métier lucratif et de tenir un jour une charge honorable. Après tout, s’il est vrai que Molière ait commencé ses humanités assez tard, il les fit du moins complètes et solides, au collège de Clermont, où il demeura jusqu’en 1641. Au sortir du collège il se lia avec Chapelle. Quant au prince de Conti, plus jeune que lui de huit ans environ, si l’on admet qu’ils se rencontrèrent sur les bancs des mêmes classes, c’est tout; et supposer que de cette rencontre, d’ailleurs douteuse, entre le fils du tapissier Pocquelin et l’un de ceux que La Bruyère appelait les *enfants des Dieux*, il ait pu naître, non pas même un semblant d’amitié, mais une ombre de camaraderie, ce serait, je crois, méconnaître singulièrement les distances.

Une tradition ajoute aux études du collège de Clermont les leçons de Gassendi. Est-elle authentique? C’est ce qu’on ne peut affirmer; mais c’est aussi ce qu’on ne peut nier, et elle a l’avantage en tout cas de nous rappeler une autre des origines, je ne dis pas du génie, mais de la disposition d’esprit de Molière : son caractère de bourgeois libertin et indépendant.

Au sortir du collège fit-il son droit ou sa théologie ? On n’a de ses prétendues études théologiques d’autre témoignage qu’un mot, un seul mot de Tallemant des Réaux, et l’on sait s’il s’en faut que la parole de ce nouvelliste à la main du XVIIe siècle puisse passer pour une autorité. Quant à ses études de droit, Molière les termina-t-il? Prit-il son titre d’avocat ? Rien ne le prouve.

Aussi bien, ces études de droit, qu’il faudrait faire tomber vers 1642, auraient-elles eu fort à souffrir des distractions de Molière. Non seulement il fréquente les [p.391] théâtres en compagnie de Cyrano de Bergerac; non seulement il ébauche sa liaison avec Madeleine Béjart, mais encore, du mois d’avril au mois de juillet 1642, il est vraisemblable qu’en qualité de survivancier de la charge de tapissier valet de chambre, il a suivi le roi Louis XIII dans ce fameux voyage de Narbonne qui devait coûter la vie à Cinq-Mars et à de Thou. Il visita donc pour la première fois ces contrées du Midi, ce même Languedoc où ses courses nomades le ramenèrent plus tard comme vers un séjour de prédilection; et il ne revint à Paris que dans les derniers jours de 1642.

C’est à peu près vers ce temps qu’il dut préparer sa première entreprise dramatique, et commencer à rêver de son « illustre » théâtre. Sa liaison avec Madeleine Béjart dut être pour beaucoup dans le choix de cette vocation. Sur la nature de cette liaison je ne dirais rien, si les moliéristes n’avaient été jusqu’à la croire toute platonique. Lorsque l’on considère qu'à dix-huit ans Madeleine — qui faisait probablement partie de la troupe du Marais — avait économisé cinq ou six milles livres; qu’elle était fille d’une mère qui n’avait pas mis ou ne devait pas mettre au monde moins d’une douzaine d’enfants, et d’un pauvre huissier à la table de marbre, on est assez renseigné sur les origines de son pécule, et sur le sort de sa vertu ! Ce qui est admirable, c’est que, comme elle était alors la maîtresse du comte de Modène, les moliéristes ont prétendu qu’elle ne pouvait pas avoir été celle de Molière lui-même. Avec Molière donc très chastement elle courut la province!

La vie publique de Molière commence. Son père, bien loin de contrecarrer sa vocation, lui fait une avance [p.392] d’hoirie de 630 livres ; et Marie Hervé, mère des Béjart, cautionne le bail du jeu de paume dit *des métayers*, où la troupe de l'*Illustre Théâtre* va dresser la scène de ses premières représentations.

Le succès fut loin de répondre au titre présomptueux que la troupe s’était donné. Peut-être la vogue des comédiens italiens, qui commencèrent de jouer en cette même année 1644, nuisit-elle à Molière et à ses amis. Le 20 décembre, ayant résolu d’aller tenter le sort sur l’autre rive de la Seine, ils font marché pour l’appropriation d’un autre jeu de paume, dit de la *Croix-Noire*, où d’ailleurs ils ne réussissent guère davantage, puisque, le 2 août 1645, nous voyons leur chef écroué au Châtelet. Je ne mentionne que pour mémoire un court passage de la troupe sur une troisième scène, au jeu de paume de la *Croix-Blanche* (1646) : c’était à l’endroit de la rue de Bucy où l’on peut voir encore un assez profond retrait de l’alignement.

Molière n’a pas pu réussir à Paris : il se décide à parcourir la province, et formant avec les débris de l'*Illustre Théâtre* une troupe nouvelle, grossie de quelques recrues, il part pour cette longue odyssée qui va le retenir douze ans loin de Paris. Le profit qu’il en devait tirer, nul ne l’ignore : dans aucune littérature peut-être on ne trouverait un autre exemple d’une éducation puisée plus directement à l’école de la vie réelle.

IIic mores hominum multorum vidit et urbes.

Les mœurs étaient alors très diverses, de province à province, et les ridicules, par conséquent, étaient plus [p.393] apparents; ils devaient être particulièrement frappants, surtout, lorsqu’on les rencontrait, comme Molière dut le faire, chez les magistrats de petites villes qui refusaient ou accordaient l’autorisation de donner la comédie, qu’il fallait flatter, puisque la vie matérielle et le succès de la troupe dépendaient de leur bon plaisir. Ne serait-ce pas en des expériences de ce genre qu'il faudrait chercher une des causes profondes de la misanthropie attribuée à Molière ?

Avant de le suivre dans ses pérégrinations, faisons encore une remarque : acteur pendant trente ans, on sait que Molière l’a été, mais on n’a pas tiré de ce fait les conséquences qu’il comporte. Par-là s’explique la fréquence de ses emprunts — sa mémoire étant chargée des œuvres d’autrui, — sa facilité à écrire, et à rimer, et la nature de ses « ficelles ». Il a vu, il voit chaque soir quels moyens de faire rire sont irrésistibles, et quels sont d’un effet médiocre. Il y aurait bien des recherches à faire en ce sens, que je me contente d’indiquer.

N’essayons pas de le suivre partout : nous perdrions plusieurs fois sa trace. Classons plutôt ses étapes en étapes certaines, étapes moins certaines, étapes peu probables.

1° C’est à Nantes que nous rencontrons pour la première fois des actes authentiques, de vraies preuves, des mentions sur les registres municipaux. Le 24 avril 1848, « le sieur Molière, l’un des comédiens de la troupe du sieur Dufresne... supplie très humblement messieurs [les échevins] leur permettre de monter sur le théâtre pour représenter leurs comédies ». En mai 1649, la troupe contribue de sa part aux fêtes données à Toulouse pour [p.394] l’entrée du lieutenant général du roi dans la ville. Le 10 janvier 1650, Molière tenait un enfant sur les fonts à Narbonne. Le 15 février 1650, nous retrouvons la troupe à Agen. Le *Journal des Consuls* porte cette fois que « le sieur Dufresne est venu... nous rendre ses devoirs et nous dire qu’ils étaient en cette ville par l’ordre de Monseigneur le gouverneur ». Les comédiens ne demandent plus « très humblement », ils avertissent. Le gouverneur de la Guyenne est alors Bernard de Nogaret, second duc d’Epernon. Evidemment, à la distance des 70 ou 80 lieues qui sépare Agen de Narbonne, s’il appelle à lui la troupe de Molière, on peut admettre qu’il la connaît. Le déplacement est coûteux, la guerre civile est partout; si Molière et ses compagnons cependant n’hésitent pas, ou même s’ils s’empressent, évidemment aussi c’est qu’ils obéissent à l’appel d’un ancien protecteur. — En 1652, une lettre de d’Assouci nous permet d’établir un séjour de Molière à Carcassonne. La même année sans doute il est à Lyon, puisqu’il y signe, en février, au mariage de René Berthelot, dit du Parc, avec Marquise Thérèse de Gorla. Ici les documents deviennent plus nombreux. Molière se fixe; et Lyon est désormais le quartier général où la troupe, après chaque campagne, viendra chercher le repos et retrouver les applaudissements, l’accueil ami du public familier.

C’est à Lyon, comme on sait, que Molière subit pour la première fois l’influence italienne. C’est à Lyon qu’il trouve, encore vivant, le souvenir de Nicolo Barbieri, dit Beltrame, l’auteur de 1’*lnavertito* c’est à Lyon, que sur le modèle de l'*Emilia* et de l'*Inavertito,* Molière compose et fait représenter l'*Etourdi.* Les érudits ne s’accordent [p.395] pas sur la date précise de cette représentation. Quoi qu’il en soit, il est très certain que l'*Etourdi* a été joué à Lyon pour la première fois.

Au mois d’août 1653, la troupe est à Pézenas. Armand de Bourbon, prince de Conti, frondeur lassé, frondeur réconcilié, suivi d’une petite cour en liesse, vient d’arriver en Languedoc, et de s’établir, près de Pézenas, dans sa maison de la Grange-aux-Prés. Sur un désir qu’exprime Mme de Calviniont, sa maîtresse, Dianel de Cosnac, gentilhomme de la Chambre, appelle au château la troupe de Molière. Mais Molière arrive trop tard; la place est déjà prise par un certain Cormier, et, n’était l’insistance de Cosnac, qui veut dégager sa parole, on n’admettrait même pas la troupe à l’honneur de jouer devant le prince... Cette anecdote, que nous connaissons par les *Mémoires* de Cosnac, montre du moins la fausseté de la légende que nous avons rappelée plus haut, et selon laquelle on fait remonter la bienveillance dont le prince honora Molière au souvenir de leur camaraderie du collège de Clermont. — La troupe reçut pension d’Armand de Bourbon, et l’on s’intitula désormais « comédiens du Prince de Conti ».

Quand le prince quitta la Grange, les comédiens retournèrent à Lyon, dans les premiers jours de 1654, et c’est à Lyon qu’ils passèrent la plus grande partie de cette année. Nous avons l’acte de baptême d’un enfant de Mlle du Parc, il est daté du 8 mars 1654. Elle est désignée comme marraine dans un autre acte de baptême, daté du 3 novembre de la même année. Ces deux dates nous mènent jusqu’à l’époque probable où Molière part de Lyon pour le service des Etats de Languedoc, dont [p.396] la session s’ouvrit, précisément sous la présidence du prince de Conti, le 7 décembre 1654, à Montpellier. Il serait bien possible que ce fût là, sur cette terre classique de lu médecine, que Molière eût pressenti pour la première fois quelle riche, féconde, inépuisable matière les médecins et les apothicaires fourniraient un jour à sa raillerie. — La troupe demeure là près de cinq ou six mois. La campagne y fut bonne. A la fin de la session, nous savons que le prince de Conti fit donner à Molière une assignation de 5000 livres sur le fonds des étapes de la province. Dès cette époque, la troupe n’était pas seulement à l’abri du besoin : elle était riche. Nous pourrions d’ailleurs invoquer par surcroît le témoignage de Charles Coypeau d’Assoucy, l'*Empereur du Burlesque*, qui dans le lamentable récit de ses aventures a consigné le souvenir ému de la grasse hospitalité qu’il trouva pendant près d’une année sous le toit volant et à la table de « Molière et de MM. les Béjart ». Il rencontra les comédiens à Lyon, en avril 1655; il les suivit à Avignon, puis à Pézenas, où ils se transportèrent pour une seconde session des Etats (1655-56). — Ils y séjournèrent du mois de novembre au mois de février; — d’Assoucy ne quitta ces honnêtes gens, « si dignes de représenter dans le monde les personnages des princes qu’ils représentent tous les jours sur le théâtre », qu’au mois d’avril ou de mai 1656, lors de leur arrivée à Narbonne.

De Narbonne, pour une troisième tenue des Etats, on se rendit à Béziers. Molière y donna, soit au mois de novembre, soit au mois de décembre 1656, la première représentation du *Dépit amoureux.* Cette fois, les Etats [p.397] montrèrent moins de générosité. Les billets mêmes que Molière avait adressés gratuitement aux députés lui furent assez insolemment retournés, avec « défense expresse à Messieurs du bureau des comptes de, directement ou indirectement, accorder aucune somme aux comédiens ». Le prince de Conti n’était plus là...

A la fin de 1657, Molière est à Avignon, où il connaît Mignard, qui revient d’Italie, puis la troupe passa le carnaval de 1658 à Grenoble ; de là, quittant enfin le midi de la France, pour venir chercher bientôt à Paris la consécration de la gloire qu’elle s’était acquise dans les provinces, elle se rendit à Rouen, — qui jadis avait été la scène des premiers essais de *l’Illustre Théâtre* — en attendant que la salle des *Métayers* fût prête. Quinze années entières s’étaient écoulées depuis lors. Des amis de Molière persuadent à Monsieur, frère du roi, de prendre la troupe sous sa protection. Il y consent, lui permet de porter son nom, lui promet une pension qu’il ne paiera jamais, et le vingt-quatrième jour d’octobre 1658, après tout un été de démarches et de négociations, « cette troupe commença de paraître devant Leurs Majestés et toute la cour sur un théâtre que le roi avait fait dresser dans la salle des gardes du vieux Louvre ».

2° Les étapes moins certaines sont Albi, Fontenai-le-Comte, Limoges, Bordeaux. Les archives communales d’Albi contiennent la mention d’une somme payée, le 24 octobre 1647, à la troupe des comédiens de M. le duc d’Epernon, dont la quittance est signée des noms de Charles Dufresne, René Berthelot, et Pierre Réveillon. Nous connaissons ces noms : ils ont [p.398] effectivement tous les trois figuré dans la troupe de Molière. Mais Molière, en 1647, faisait-il partie de leur troupe : c’est là le point. — A Fontenai-le-Comte, c’est un acte de procureur qui nous révèle la présence des comédiens. Un sieur Dufresne présente requête au lieutenant particulier de la ville, le 9 juin 1648, pour être mis en possession d’un jeu de paume loué par les comédiens, qu’on tardait à leur livrer.

Quant au passage à Limoges, si c’est une légende, j’aurais peine à l’abandonner. La tradition raconte que Molière accueilli, dans *Héraclius* peut-être, ou dans une tragédie de sa façon, par les huées et les sifflets du public limousin, en aurait conservé cette joyeuse rancune qui, plus tard, lui souffla *M. de Pourceaugnac.* Et n’est-il pas vrai que Petit Jean, « ce traiteur qui fait si bonne chère », et le cimetière des Arènes, « ce lieu où l’on se promène », et l’église Saint-Etienne, ont tout l’air d’être pour lui de vieilles connaissances et des appellations familières? La cathédrale de Limoges est mise précisément sous l’invocation de saint Etienne; une rue de la ville porte encore, je crois, le nom de faubourg des Arènes. Et ajoutez enfin qu’y ayant deux autres comédies de Molière : *Georges Dandin* et la *Comtesse d'Escarbagas* dont la scène est en province, ni dans l’une ni dans l’autre les noms ne sont ainsi spécifiés, comme ils le sont dans *M. de Pourceaugnac.*

Le séjour à Bordeaux, en 1648, semble prouvé par celui d’Agen en 1650. Nous avons remarqué qu’à cette dernière date le duc d’Epernon, gouverneur de Guyenne, paraît connaître depuis quelque temps la troupe de Molière. Or les Bordelais ont commencé à se soulever [p.399] contre le duc à la fin de 1648. Il faut donc placer avant ce moment-là la première rencontre de Molière et du gouverneur.

3° Voici enfin les étapes peu probables : Le Mans, en 1648, Vienne, en 1641, Nîmes, en 1657. On ne doit pas s’arrêter à cette ingénieuse hypothèse qui, sous prétexte que Scarron, dans son *Roman Comique*, a dépeint une troupe de campagne, veut que cette troupe, à tout prix, soit celle de Molière, et que Molière ait passé par Le Mans. Comme le *Roman comique* ne laisse pas d’être amusant, l’hypothèse a fait fortune : Dufresne donc, le chef nominal de la troupe, s’avançant « courbé sous le poids d’une basse de viole », Madeleine Béjart faisant son entrée dans les villes « juchée comme une poule sur le haut du bagage », et Molière qui l’escorte « avec un grand fusil sur l’épaule et chaussé de brodequins à l’antique », tous ces traits, et d’autres encore, ce tableau de la troupe et du grand homme en débraillé, traversant allègrement les années d’épreuves et de misères, ne pouvait manquer de séduire les imaginations. Seulement si Molière a passé par Le Mans, ce ne pourrait être, au plus tôt, qu’en 1646, et Scarron, à cette date, avait quitté la ville depuis déjà dix ans.

Pour Angoulême, on veut qu’il y soit allé en quittant Fontenay-le-Comte. Aux environs d’Angoulême en ce temps-là, vivait une dame Sarah de Peyrusse, fille du comte d’Escars et femme du comte de Baignac. Voilà, nous dit-on, d’où Molière a tiré ce nom d’Escarbagnas qu’un seul petit acte a depuis immortalisé. Molière a donc passé par Angoulême. L’induction me semble bien hasardeuse ! [p.400] Nous ne dirons rien du passage à Vienne en 1641, car il était bien impossible à cette date que Molière fût à Vienne en qualité de comédien. Enfin les pièces dont on s’autorise pour établir un séjour à Nîmes ne sont aucunement probantes.

La vie de Molière, à partir de sa rentrée à Paris, ou du moins l’histoire de ses ouvrages et de cette incomparable succession de chefs-d’œuvre qu’il donne jusqu’à trois dans la même année, l’accueil que leur fit le public, sont choses bien connues. Ce qui l’est malheureusement presque aussi bien, c’est l’histoire de son mariage. Le 29 février 1662, Molière épousa Armande Béjard, soeur de Madeleine, disent les actes authentiques, *fille* de Madeleine, disaient plusieurs contemporains, et prétendent quelques érudits. En vérité, ne vaut-il pas mieux, si Molière s’est trouvé mêlé à de semblables misères et de pareilles hontes, lui en épargner la mémoire? On se révolte, et l’on a raison, à la seule pensée que Molière ait épousé une Armande qui risquait d’être sa propre fille; mais, hélas, quand il n’aurait épousé que la fille de sa vieille maîtresse, en dépit de la mère, après neuf mois de résistance, et dotée des économies de Madeleine, dont il recueillit plus tard la succession tout entière, le malheureux grand homme en serait-il plus excusable?

Croit-on qu’il soit bien utile encore de forcer le secret du ménage de Molière, et de relever le nom des amants d’Armande Béjart? Au moins couvre-t-on ici l’indiscrétion d’un semblant de prétexte : Molière, nous dit-on, s’est mis lui-même en scène, avec ses acteurs : « Dans ses pièces il a joué tout le monde, — écrit Lagrange [p.401] dans sa Notice, — puisqu’il s’y est joué le premier en plusieurs endroits sur les affaires de sa famille et qui regardaient ce qui se passait dans son domestique. » Pourtant, en dépit de Lagrange, il ne faut pas aller trop loin. On cite souvent telle scène du *Misanthrope,* entre Alceste et Célimène; mais on semble trop oublier que ces mêmes vers et ces mêmes couplets *où la passion parle toute pure*, Molière les a sauvés, *totideni verbis,* du naufrage de *Don Garcie de Navarre* qui fut représenté pour la première fois le 4 février 1661, c’est-à-dire un an avant le mariage de Molière.

D’ailleurs, et malgré quelques tentatives de réhabilitation, il est certain que Mlle Molière ne fut pas une Lucrèce. Nicolas de Trallage avait dressé quelque part une liste des acteurs qui *vivaient bien*, et une liste de ceux qui *vivaient mal.* La veuve de Molière y est, mais sur la seconde, et peu s’en faut qu’elle n’arrive au premier rang. Elle eut donc certainement des torts: mais on doit dire aussi que dans cette maison facile où Madeleine Béjart continuait de gouverner la dépense et de régler l’ordinaire, sous ce toit où Mlle de Brie habitait, dont l’humeur accommodante et l’affection banale, mais toujours fidèle, étaient depuis tantôt quinze ou vingt ans en possession de consoler le maître du logis, dans ce ménage enfin où le mari, s’il apportait la gloire, — une gloire à cette époque encore vivement contestée, ne l’oublions pas, — apportait aussi ses quarante ans sonnés, les préoccupations irritantes, les impatiences nerveuses, renouvelées tous les jours, de son triple métier d’acteur, de directeur d’une troupe difficile à conduire, et d’auteur; il n’est pas étonnant qu’une [p.402] femme jeune, aimable, coquette, mais de petit jugement, si l’on veut, et d’humeur indépendante, ait mal supporté des froissements d’amour-propre, et les exigences d’une affection plus passionnée que raisonnée sans doute, plus ardente que tendre et protectrice, et, pour tout dire, très probablement mêlée d’un peu de ce mépris de l’homme pour la femme qui l’attire et le retient malgré lui.

En tout cas, de quelque côté que soit la première faute, Molière a souffert, et profondément souffert de ce mariage. Armande, inconsciemment ou de propos délibéré, n’en a pas moins été, dix ans durant, l’instrument de son supplice, et, dans un corps épuisé, nous ne saurions douter que les ravages du désespoir et de la jalousie aient abrégé la vie de Molière. Ne le plaignons pas trop cependant : qui sait si la « prude Arsinoé », qui sait si la « sincère Eliante » eussent mieux fait son affaire? et si, plus heureux, dans un ménage plus calme, il eût enfoncé dans certains caractères aussi avant qu’il l’a fait? Combien de Térence à qui peut-être il n’a manqué pour devenir des Plaute que d’avoir tourné la meule ! et combien de Regnard, qui viennent si loin derrière Molière, en eussent approché plus près, si la vie avait eu pour eux tout ce qu’elle eut pour le maître de déboires humiliants, et de désillusions amères?

On sait comment mourut Molière, et quelles difficultés sa veuve eut à vaincre pour le faire enterrer : ici encore, la légende et l’histoire sont mêlées et confondues; il est bon de les séparer. Ce sont toujours à ce propos les dures, les impitoyables paroles de Bossuet qui nous reviennent en mémoire, comme si Bossuet les eut [p.403] proférées au lendemain même de la mort de Molière. Mais on ne fait pas attention que Bossuet parlait en 1694 et que Molière était mort en 1673. Or en 1673, le divorce de l’église et du théâtre n’était nullement consommé. Molière figure quantité de fois comme parrain sur des actes de baptême. Les comédiens italiens semblent avoir allié sans difficulté les pratiques d’une dévotion très scrupuleuse à l’exercice de leur profession Molière lui-même avait un confesseur attitré, et il faisait ses pâques. En 1672, un an jour pour jour avant Molière, Madeleine Béjart étant morte, la cérémonie de son enterrement ne souleva pas la moindre difficulté, et elle est qualifiée dans l’acte d’inhumation de « comédienne ordinaire du roi ». Tenons donc pour assuré que si la mort de Molière, mort soudaine et précipitée, ne l'eût pas empêché de faire sa paix avec l'église et de recevoir les sacrements, la cérémonie de ses funérailles se fût accomplie sans protestation de la part du clergé. Tout au plus est-il permis de dire que les prêtres de Saint-Eustache, qui, depuis un siècle et plus, se plaignaient des comédiens de l’hôtel de Bourgogne, leurs voisins, saisirent plus volontiers que les prêtres d’une autre paroisse le prétexte qui s’offrait de leur témoigner leur hostilité. Mais il ne saurait pas être question de *Tartufe*, ni de la cabale, encore moins d’une espèce d’émeute préparée par les meneurs du parti dévot. Et quant à cette scène que Grimarest essaye de décrire : — le populaire attroupé devant la maison de Molière, la femme de Molière épouvantée du murmure menaçant de cette « foule incroyable *»* et jetant par la fenêtre l’argent à pleines poignées, — certainement il ne nous déplairait pas qu’une fois de plus le peuple eût [p.404] prouvé ce merveilleux instinct qu’il a pour méconnaître les siens, ceux qui l'ont aimé le plus sincèrement, et qu’il eût outragé le cercueil de Molière comme dix ans plus tard, par exemple, il outragera le convoi de Colbert; mais il existe un texte précis. « Le corps, dit un témoin oculaire, pris rue Richelieu, devant l’hôtel de Crussol, a été porté au cimetière saint-Joseph et enterré au pied de la croix. Il y avait grande foule de peuple, et l’on a fait distribution aux pauvres qui s’y sont trouvés de 1 000 à 1 200 livres, à chacun cinq sols. »

# II. — Le théâtre comique de 1650 à 1658.

Dans une étude un peu complète il y aurait lieu de parler de l’organisation matérielle du théâtre à cette date. Contentons-nous ici de noter un point de quelque importance. C’est de cette époque que date l’envahissement de la scène par les vicomtes et les marquis, conséquemment le rétrécissement de la scène, et par suite l’obligation d’observer plus strictement encore les règles de l’unité de temps et surtout de l’unité de lieu.

Si de la forme de la comédie nous passons au fond, voici ce que nous remarquons d’abord. Presque personne n’a suivi la voie tracée par les premières comédies de Corneille : la *Veuve,* la *Galerie du Palais,* la *Place Royale,* qui pouvaient mener à la comédie de mœurs. Sans doute aux imaginations très compliquées d’alors elles parurent trop simples, d’un comique trop tempéré, et, en somme, peu amusant. Toujours est-il que Corneille lui-même n’avait pas persévéré, et que dans son [p.405] *Menteur* c’était un autre genre qu’il avait abordé. Est-ce là une comédie de caractères? Je ne le crois pas, et d'autant moins que je vois très bien d’où est venue la confusion qu’on a laite quelquefois en la croyant telle : c’est du titre lui-même de la pièce. Mais on peut discuter ici si c’est un caractère que d’être menteur, et si Corneille a voulu en tracer un. Un caractère en littérature, c’est, comme en histoire naturelle, un caractère essentiel, une disposition fondamentale d’où toutes les autres dépendent, et selon les variations de laquelle elles se modifient. Ainsi c’est un caractère que d’être avare ou hypocrite, parce que ces passions marquent d’une façon, originale l’homme qui en est atteint : un avare ne mange pas, n’aime pas, n’agit pas comme un prodigue. Mais le besoin de mentir, même poussé au degré suprême, ne modifie pas tout l’être. Et d’ailleurs quel vice le Dorante de Corneille possède-t-il, dont on puisse dire qu’il est une conséquence ou un contrecoup de son vice principal? En dépit de son titre, *le Menteur* n’est pas une comédie de caractères.

Il est une autre pièce à laquelle je donnerais plutôt ce nom, et dont Molière a usé dans *les Précieuses* et dans *les Femmes savantes* : c’est *les Visionnaires,* de Desmarets de Saint-Sorlin, qui fut jouée en 1640. On peut, à la rigueur, en juger par la liste des personnages. La voici : Artabaze, capitan, — Amidor, personnage extravagant, — Filidan, amoureux en idée, — Phalante, riche imaginaire, — Mélisse, amoureuse d’Alexandre le Grand, — Hespérie, qui croit que chacun l’aime, — Sestiane, amoureux de la comédie. — La scène ii de l’acte II, entre Hespérie et Mélisse, a donné sans doute à Molière l’idée de ses scènes entre Henriette, Armande et Bélise. [p.406] Nous n’insisterons pas sur cette pièce, qui est une exception dans l’œuvre de Desmarets. Il n’a pas eu conscience de ce qui a fait quelque temps son succès; et d’ailleurs la pièce a été bien vite oubliée : on n’en a pas senti la nouveauté.

Laissons donc à part *le Menteur* et *les Visionnaires.* Ces deux exceptions faites, les comédies de cette époque se distinguent, je veux dire se ressemblent toutes par trois caractères.

Elles ne sont pas nationales; presque toutes viennent d’Espagne; ou bien, quand elles ne sont pas traduites ou imitées d’un modèle espagnol, l’auteur transporte la scène au-delà des Pyrénées.

Elles sont romanesques; aucune n’est fondée sur l’observation de la vie ; ce sont des aventures sans justification : rien de creusé, rien de réel, rien de satirique exception faite peut-être pour le *Pédant joué*.

Elles sont burlesques : les moyens dont elles disposent pour faire rire sont la parodie et la grossièreté. En vérité, vers 1655, les « honnêtes gens » n’étaient pas exigeants, ni scrupuleux, sur la qualité des plaisanteries qu’on leur offrait !

C’est de quoi nous pouvons nous convaincre, en examinant quelques-unes de ces pièces. Parmi d’autres, plus ou moins intéressantes, j’en choisis trois, comme assez caractéristiques du genre et de leurs auteurs : *don Bertrand de Cigarral* (1650), de Thomas Corneille; *don Japhet d'Arménie* (1653), de Scarron, et *l'Amant indiscret,* de Quinault (1654). Nous avons parlé de Scarron et nous parlerons dans la suite de Quinault. Disons donc d’abord quelques mots de Thomas Corneille. [p.407] Né eu 1625, et mort en 1709, le cadet des Corneille fut d’une fécondité plus rare encore que son aîné. Il a laissé, tant en tragédies ou tragi-comédies qu’en comédies, trente-sept pièces de théâtre. En outre, il a composé un traité d'*Observations sur la langue française*, destiné à compléter Vaugelas; un *Dictionnaire des* *Arts* ; un *Dictionnaire de Géographie*, sans parler d’une traduction en vers des quinze livres des *Métamorphoses* d’Ovide. En réalité c’est un fabricant, à peine un homme de lettres, encore moins un poète, qui fait de la littérature comme il aurait auné de la toile, parce que Pierre, son frère, est déjà dans la partie et qu’il en vit honorablement; qui n’a été de l’Académie que parce que Pierre, son frère, en avait lui-même été, et dont la réputation ne s’est soutenue jusqu’à nous que parce que Pierre, son frère, a fait le *Cid* et *Polyeucte.*

*Don Bertrand de Cigarral* est imité de Francisco de Rojas. En voici le sujet : un vieux barbon, cacochyme, couvert de gale et d’emplâtres, s’est mis en tête d’épouser une jeune fille aussi pauvre que noble dont le père, enchanté de l’alliance, l’a accepté pour gendre. Mais elle est aimée d’un jeune homme, nommé Félix, et elle en aime un autre, nommé Alvar. Il résulte de là une intrigue fort embrouillée et extravagante : Thomas Corneille reconnut lui-même plus tard — dans l’édition de 1660 — la faiblesse de son sujet; de ses sujets en général, aurait-il pu dire. Car son système dramatique consiste en ceci : mettre ce que l’on peut de comédie autour d’une bizarrerie. Qu’est-il besoin d’observation ? Un fait divers suffit. Et c’est aussi bien l’explication à la fois de la fécondité et de la médiocrité de notre auteur. Quant [p.408] au style, il procède de celui du *Menteur.* Mais si, comme a dit Pascal quelque part, « le froid est agréable pour se chauffer », Thomas est seulement utile pour apprécier Pierre.

C’est au contraire le style de Scarron qu’on a pu quelquefois vanter dans *Don Japhet d'Arménie.* Et en effet il y semble plus soigné, moins diffus, que dans ses ouvrages proprement burlesques. Mais la nature de la plaisanterie y est exagérée, triviale et froide. La parodie et le coq-à-l'âne en sont les sources ordinaires. — Voici le sujet de la pièce : don Japhet, dans le bourg d’Orgas, adresse des propositions peu honnêtes à une jeune fille qui se trouve être l’enfant cachée d’un grand seigneur; celui-ci la fait redemander; Don Japhet la suit, on le berne, et un autre amant épouse la belle. — Il n’y a rien là qui nous change du Scarron de la *Gigantomachie,* qu’une certaine verve hors nature, contorsionnée, artificielle, et procédant sans cesse d’une manière analogue au calembour si faible : *Comment vas-tu*, *yau de poële?*

La comédie de Quinault est d’un ton plus élevé, quoique pourtant, comme Scarron, il abonde en locutions populaires et d’argot.

Oui, Madame, ah, ma foi la *colle* est ravissante...

Il a de ces boissons, *comme j’en ai dans l'oeil..,*

Fit à son ennemi *passer le goût du pain.*

Mais il a une tendance au couplet d’Opéra (voir en particulier *Les Rivales*, acte III, sc. I, et *l'Amant indiscret,* acte III, sc. III).

Dans l'*Amant indiscret*, on retrouve la donnée de l'*Etourdi* de Molière : le valet de Cléandre imagine pour favoriser l’amour contrarié de son maître une série de stratagèmes que Cléandre rend inutiles par son manque [p.409] de discrétion. On a posé la question de priorité entre les deux auteurs. Mais la décision est inutile : tous deux ont imité un original italien. Il convient d’ajouter que la pièce de Quinault est agréablement intriguée et raisonnablement; mais, par rapport à *l'Etourdi* elle manque d’ampleur et de fond. D’une manière plus générale, elle manque de réalité, elle est en dehors et au-dessus de la vie commune, elle est invraisemblable.

Si maintenant nous voulons résumer les traits que nous avons rapidement notés, la comédie de cette période est un vaudeville et un opéra-comique, elle n’est ni une comédie d’intrigue, ni une comédie de mœurs, ni une comédie de caractères. Et c’était bien en effet ce qu’il restait à créer à Molière.

# III. — L’Art de Molière.

D’une manière générale, c’est la prétention ou la coquetterie des écrivains des âges classiques, un signe où on les reconnaît, que de faire quelque chose de rien. Et rien, c’est rien, à moins que ce ne soit le lieu commun le plus trivial et le plus usé, l’idée que tout le monde s’étonnera de ne pas avoir eue avant eux et comme eux, le fait divers le plus banal et quotidien.

C’est de là qu'il faut partir pour comprendre l’idée qu’ils se font de l'*invention* littéraire, très différente de celle que l’on s’en fait communément. Elle pourrait se résumer en ce vers de Chénier assez modifié :

Faisons des vers nouveaux sur des sujets antiques.

Quant aux raisons de leur principe, elles sont faciles à apercevoir : ils savent quelle est l’inépuisable fécondité d’un seul sujet. Exemple : l'*Ecole des Femmes* : un homme âgé veut épouser une jeune fille, et tous ses soins, toutes ses attentions amoureuses ou jalouses n’aboutissent qu'il se faire haïr, tandis qu'un jeune homme n’a qu’à paraître pour se faire aimer. La banalité du sujet n’a pas empêché Molière de le reprendre après Scarron, dans sa nouvelle de la *Précaution Inutile,* — pas plus que le succès de Molière n’a empêché l’auteur des *Folies Amoureuses* ni celui du *Barbier de Séville* de le reprendre à leur tour. Ils ont pensé tous que le nécessaire était sans doute moins de renouveler le fonds des sujets, que d’en modifier, chacun selon son génie, la disposition.

Les classiques savent, en outre, la raison de cette fécondité littéraire d’un sujet : c’est que dans la réalité un même sujet se répète à l’infini, et se transforme indéfiniment, à chaque fois que change la condition des personnes dont les aventures le reproduisent. Et puis, il change en quelque sorte de sens à mesure qu’il est vécu par un plus grand nombre de générations : on s’aperçoit peu à peu qu’il y a là quelque chose d’inhérent à la nature humaine; et du même coup, qu’un simple changement de condition ou de caractère selon les temps ou selon les lieux peut rendre le sujet entièrement nouveau.

Enfin les classiques savent quelle est la nature de l’art, et qu’il est fait pour tout le monde. Ennemis-nés de 1’« art pour l’art », ils réagissent contre la Pléiade, comme le Romantisme réagira contre eux : ils sont convaincus que l’art doit être constamment mêlé à la vie.

Ne leur demandons donc pas des sujets au fond neuf. Ils en donneront, à l’occasion, dans les *Provinciales,* [p.411] dans *Tartufe,* dans B*ajazet.* Mais ils ne leur sont pas nécessaires. Et non seulement les classiques n’hésiteront pas à reprendre un sujet traité avant eux, mais ils le traiteront justement parce qu’il l’a été, mal selon eux, en ce sens que l’on n’en a pas tiré tout ce qu’il contenait de puissance tragique ou comique. En d’autres termes encore, ils se croient sur les livres le môme droit que sur la vie, et les inventions de leurs prédécesseurs leur appartiennent au même titre que les réalités de la vie. Molière a emprunté autant aux comédies d’autrui qu’il a lues ou jouées, qu’aux souvenirs de sa vie aventureuse.

Comment donc alors les classiques renouvellent-ils les sujets? A peu près uniquement par ce qu’ils y introduisent d’eux-mêmes, de leur expérience, de leur façon de voir ou de rendre la vie. Si nous prenons ce point de vue pour juger l’art de Molière, — ayant présentes à l’esprit, d’une part ses grandes pièces, et d’autre part les pièces de ses « rivaux » dont nous avons parlé, — nous y constaterons les divers procédés suivants :

Molière *nationalise* tous ses sujets, que les autres laissaient ou faisaient espagnols et italiens. Par là il rapproche la comédie de la vie commune. Chacun des spectateurs de ses pièces peut se reconnaître, ou reconnaître son voisin, dans ces personnages français. Et Molière permet ainsi le contrôle de ses observations. L’*Ecole des Femmes*, *Tartufe, l'Avare,* sont des aventures de notre quartier; nous sommes constitués juges de la ressemblance des portraits, car ce sont bien des portraits, et non plus des personnes abstraites. — Du même coup les personnages de convention deviennent inutiles : plus de masques ici, qui étaient si nécessaires quand les [p.412] personnages manquaient de caractéristiques individuelles. Il ne s’agit plus désormais pour le parterre, de rire et d’applaudir dès qu'Arlequin ou Pantalon entre en scène; il s’agit de connaître un Arnolphe et un Harpagon, dont les laits et gestes ne sont nullement impliqués par leur costume, ni tracés d’avance par leur légende. Ainsi la comédie de Molière se dégage du romanesque pour se caractériser par des traits qui lui soient personnels. Elle passe de l’homogène à l’hétérogène, c’est-à-dire de l’uniformité des aventures, toujours burlesques, à l’infinie variété de la vie; — de l’indécis au déterminé, c’est-à-dire des événements qui se suivent sans logique à ceux qui se succèdent selon le vraisemblable; — de l’amorphe au formel, c’est-à-dire à l’art.

En second lieu, Molière *dégage l'élément général* des faits particuliers qu’il met en scène. En effet, le romanesque demeure toujours à l’état d’anecdote : il a fallu tout un ensemble de circonstances particulières pour former le sujet de *don Bertrand de Cigarral* ou de *Don Japhet d'Arménie* : et c’est même sur la singularité du cas que compte Thomas Corneille pour attacher le spectateur. Au contraire, et précisément parce qu’il choisit des sujets déjà traités, Molière est assuré de la fréquence de leur reproduction; ce sont rencontres quotidiennes, il peut donc en dégager pour le mettre en lumière ce qu’ils enferment de plus durable qu’eux-mêmes. Le genre prend dès lors une dignité et une portée nouvelles, dépassant le fait particulier et le temps présent : c’est la comédie de caractères.

En troisième lieu, Molière va chercher le rire aux *vraies sources du ridicule*. La nuance est ici difficile à [p.413] marquer, mais elle est profonde. Considérons le Matamore de l'*Illusion Comique,* ou Dorante, dans *le Menteur.* Ces deux personnages nous font rire. Mais nous rions de ce qu’ils ont d’excessif et d’outré, du burlesque de leur grossissement, pour ainsi dire, de leur grimace, de leur caricature. C’est l’auteur qui nous amuse du jeu de son imagination, et le personnage n’a pas d’existence propre. Mais avec Molière, nous rions du ridicule inhérent au vice ou à la passion; —à l’amour d’Arnolphe pour Agnès, car si Arnolphe aimait une femme d’âge mûr, tout le comique disparaîtrait-, — à la colère d’Alceste s’exerçant contre des choses insignifiantes : à ces choses insignifiantes substituons des objets qui en vaillent la peine, Alceste cesse à tel point d’être ridicule que l’on a pu demander si, dans certaines scènes, il ne relevait pas du drame plutôt que de la comédie; — à l’aveuglement pour Trissotin, de Philaminte, Armande et Bélise, — etc. Le ridicule n’est pas surajouté aux personnages par la fantaisie de l’auteur, il est, pour ainsi dire, intérieur aux personnages; il prend sa source dans leur vie, dans leur réalité.

Enfin l’on trouve chez Molière *un accent d'expérience personnelle* qui, à lui seul, suffirait à le distinguer des poètes comiques de son temps. Où sont arrivées les aventures qui remplissent les comédies de Scarron et de Thomas Corneille? En Espagne, sans doute, ou encore, ou plutôt, dans les livres; et à coup sûr Thomas ni Scarron n’en ont été les témoins ou les victimes. Ont-ils vu des avares, des amoureux, des hypocrites? Ils ne font guère que répéter, que développer ce qu’ils ont lu. Molière raconte ce qu’il a vu ici-même, ce dont [p.414] lui-même sans doute a souffert, dans ses années de courses aventureuses à travers la France. Et c’est à cette expérience longtemps et parfois durement amassée qu’il doit

Cette mâle gaîté, si triste et si profonde,

qui plaisait tant à Musset.

De là résulte un tout nouveau système dramatique. Entendons-nous bien sur ce mot : on peut dire de Corneille, en donnant au mot toute son étendue, qu’il a un système dramatique, des règles de son art qu’il applique délibérément, bref toute une rhétorique ou toute une esthétique dont il raisonne jusqu’aux moindres détails. Molière a plutôt une pratique et des procédés qu’il applique instinctivement. Il n’est aucunement théoricien : son système est de réussir, et il en a employé quelquefois des moyens de goût douteux. Il est cependant vrai qu’il a ses tendances, ses procédés, son but, son idéal, qui se retrouvent dans toutes ses pièces et leur donnent un air de famille.

Le premier point du « système » est la *subordination des situations aux caractères.* Il ne cherche pas un sujet singulier, d'abord, qu’ensuite il mettra en œuvre en y adaptant des personnages. C’est le procédé de Thomas Corneille, — c’était aussi celui de Pierre, dans *Héraclius* par exemple; — c’est le procédé de l’Ecole Romantique, et par exemple de Victor Hugo dans *Ruy Blas.* Molière cherche d’abord des caractères, et en second lieu des événements propres à les mettre en valeur. Dès lors tous les sujets deviennent bons. On ne perdra point de temps à imaginer des faits invraisemblables, ou à feuilleter avidement le théâtre espagnol pour en découvrir : [p.415] il suffit de se mettre à la fenêtre et de regarder vivre les hommes, ou de se rappeler ses propres aventures et de faire son examen de conscience. Tous les moyens aussi sont bons : ceux de la farce, comme dans le *Bourgeois Gentilhomme* ou le *Malade Imaginaire*, ceux du drame, comme dans *Tartufe* ou dans *Le Misanthrope*; tous les procédés seront bons aussi, tellement que la diversité des pièces de Molière, la variété de leur contexture sera pour ainsi dire indéfinie. Quelle ressemblance y a-t-il entre la marche de l’intrigue dans l'*Ecole des Femmes*, et la succession des événements dans *Tartufe* ou dans *le Malade Imaginaire?* On a dit de certains auteurs dramatiques qu’ils ont toute leur vie recommencé la même pièce. Molière est l’écrivain dont on pourrait le moins le prétendre.

Le second point, c’est un *changement de front de l'intrigue.* Au lieu du développement en longueur et en largeur qu’elle avait dans les comédies dites d’intrigue, elle se trouve cette fois étalée d’un seul coup sur la scène. Nous la voyons toute à la fois, et elle est réduite à n’être qu’une sorte de thème dont nous suivons simplement à travers la pièce les variations. C’est ici que se pose la question souvent discutée des dénouements de Molière, lis ont paru, de nos jours surtout, artificiels et faibles. Remarquons d’abord que les dénouements comme celui de *l'Avare*, avec reconnaissance d’enfants enlevés par des pirates, étaient peu invraisemblables au XVIIe siècle. L’aventure de Regnard emmené esclave en Alger en est une preuve entre mille autres. Et les erreurs ou les doutes sur la filiation étaient fréquents, à une époque où l’état civil n’était pas tenu officiellement: [p.416] un très grand nombre de procès de ce temps en font foi. — On a voulu voir dans ces dénouements, dont on doit, malgré tout, reconnaître l’infériorité, un calcul : ils seraient destinés à couvrir une intention profonde ou perfide de Molière. Mais c’est là une interprétation bien recherchée. — On a dit encore qu’ils étaient faibles, pour que les comédies de Molière fussent plus conformes à la vie. Dans la vie tout continue, rien ne se termine ou s'arrête. Une comédie étant obligée de finir, il est bon que l’auteur avertisse, par la faiblesse même de son dénouement, que cette fin n’est pas vraie, mais seulement obligatoire. — Molière, semble-t-il, n’a pas eu cette intention nette; il a accordé peu d’attention au dénouement, parce que c’est une pièce essentielle de l’intrigue, et que l’intrigue est pour lui chose secondaire.

Il nous reste à voir dans l'*imitation de la vie* le dernier terme de l’esthétique et du système dramatique de Molière. Son objet est d’intéresser non plus par des situations prises en dehors de la vie, à la façon des romanciers, mais par une imitation sincère. « Lorsque vous peignez des héros, dit-il dans la *Critique de l'Ecole des Femmes*, vous faites ce que vous voulez. Ce sont des portraits à plaisir, où l’on ne recherche point de ressemblance; et vous n’avez qu’à suivre les traits d’une imagination qui se donne l’essor et qui souvent laisse le vrai pour attraper le merveilleux. Mais lorsque vous peignez des hommes, *il faut peindre d'après nature*. On veut que ces portraits ressemblent; et vous n’avez rien fait, si vous n’y faites reconnaître les gens de votre siècle. » Aussi bien a-t-il peint les « gens de son [p.417] siècle », comme ils n’ont jamais été peints sur notre théâtre. Comparez-lui ses successeurs : Regnard, Dancourt, Marivaux, Destouches, Piron, La Chaussée, Beaumarchais : ont-ils autant que lui donné une représentation de la vie moyenne, une sensation pénétrante des intérieurs bourgeois de leur temps? Auprès d’eux, Molière semble un maître hollandais, un Téniers, un Gérard Dow, tandis qu’eux rappellent Watteau et nos peintres galants du XVIIIe siècle, très légers et artificiels.

Est-ce à dire qu’il soit *naturaliste*? Non sans doute, et au contraire il échappe de plusieurs manières à cette qualification. Il tient pour la cour, et il n’a cessé de préférer 1’« honnête homme » au bourgeois de Paris ou des provinces, et au gentilhomme provincial. Et c’est ici qu’il faut distinguer ses pièces, mettant à part les grosses farces qu’il a faites pour le peuple, et qu’on a tant reproché à Boileau d’avoir condamnées, et les séparant des comédies en lesquelles Molière mettait toutes ses complaisances : le *Misanthrope, Tartufe* et les autres. Car cette cour pour laquelle il écrit, et pour laquelle il a plaisir à écrire, est celle de Louis XIV, où préside un roi qui connaît la plaisanterie, mais qui ne la veut pas sans quelque apprêt, ni surtout sans quelque choix.

Il n’est pas naturaliste, encore, par le fait même qu’il fait des comédies de caractères : or, dans la réalité, peu de gens ont un caractère, et tous en ont un commencement. Il existe peu de Tartufes, d’Alcestes ou d’Harpagons; mais nous avons tous en nous, à quelque degré, des germes d’Harpagon, de Tartufe ou d’Alceste. De même, dans les arts plastiques, ce n’est pas un homme unique qui a servi de modèle à l’Apollon du Belvédère [p.418] ou à l'Hercule Farnèse. Molière dégage donc le type, et ainsi, avec l’universalité l’idéal rentre dans cette comédie qui serait, autrement, naturaliste.

Il y rentre d’une autre manière : Molière soutient des thèses, et par conséquent il incline les faits dans le sens de sa thèse. C’est la question de l'éducation des femmes qu’il pose dans l'*Ecole des Femmes;* c’est la question de leur instruction qu’il pose dans les *Femmes savantes. Tartufe* est un autre fragment d’une conception de l’homme et de la vie que le poète essaye de faire partager. Quelle est cette conception? Nous l'allons voir.

# IV. — La philosophe de Molière.

Il ne faut pas non plus ici prêter à Molière un système lié. Mais enfin puisque Molière nous oblige à réfléchir sur de certaines questions, nous voulons savoir quels sont précisément ces questions. Puisqu’il les a posées, nous devons savoir comment il les a décidées.

Et d’abord sa morale, si l’on se contente de la première impression, — et c’est ce qu’on a fait trop souvent peut-être, — nous apparaît non pas précisément gauloise, comme celle de La Fontaine, mais moyenne et vulgaire. Ici, elle manque de profondeur, elle est superficielle et banale, comme dans l'*Ecole des Femmes*, *le Misanthrope, le Bourgeois gentilhomme* : ce sont des leçons proverbiales, qui courent les rues, et dont aucun de ceux qui les viole ne méconnaît la justesse, dont la vérité même enfin fait une partie du plaisir qu’on éprouve à ne pas les suivre. Là, elle manque d’élévation, se contente à peu de frais, et ne place pas haut son idéal. L’idée [p.419] du devoir lui semble étrangère, à moins qu’elle ne soit bafouée dans les pièces de cette catégorie : *don Juan*, *Georges Dandin*, etc. Ce genre de plaisanterie est peut-être gaulois, mais il est bas, et je ne mets rien au-dessous, que la plaisanterie scatologique.

Toujours à ce même point de vue, je reprocherais à la morale de Molière son manque de délicatesse : Molière manie rudement les femmes, et sur ce chapitre Arnolphe et Chrysale ne sont pas d’infidèles interprètes de sa pensée. Quant aux jeunes filles, il les peint sans adresse : il les fait niaises, comme Agnès, ou insignifiantes, comme Marianne ou Elise, ou trop averties, comme Henriette. Comparez-les, non pas même à celles de Shakespeare, Juliette ou Desdémone, mais à la Silvia de Marivaux. Qu’on dise, si l’on veut, que le genre comique, par sa définition même, ne comporte pas de délicatesse; que Marivaux a profité de toutes les fines « études » de femmes qu’a faites Racine dans ses tragédies; il n’en est pas moins vrai que Molière n’a usé d’aucune subtilité pour comprendre ni pour décrire l’âme féminine, et que les devoirs dont il semble conseiller la pratique aux femmes sont très dépourvus de nuances.

Mais ne nous contentons pas de cette vue rapide et superficielle de la morale de Molière. Examinons de plus près sa satire : et nous verrons qu’il ne l’a jamais dirigée que contre ceux dont le vice ou le ridicule est de masquer, de fausser, d’altérer, de comprimer, ou de vouloir contraindre la nature.

C’est ainsi qu’il ne s’en est point pris au libertinage ou à la débauche; il ne s’en est point pris à l’ambition; on ne voit pas même qu’il ait manifesté l’intention de les [p.420] attaquer jamais. En effet, ce sont vices qui opèrent dans le sens de l’instinct, conformément à la nature; ce sont vices qui s’avouent et au besoin dont on se pare. Quoi de plus naturel à l’homme que de vouloir s’élever au-dessus de ses semblables, si ce n’est de vouloir jouir des plaisirs de la vie? Mais en revanche, précieuses de toute espèce et marquis ridicules, prudes sur le retour et barbons amoureux, bourgeois qui veulent faire les gentilshommes et mères de famille qui jouent à la philosophe, sacristains ou grands seigneurs qui couvrent

De l'intérêt du Ciel leur fier ressentiment:

les don Juan et les Tartufe, les Philaminte et les Jourdain, les Arnolphe et les Arsinoé, les Acaste et les Madelon, les Diafoirus et les Purgon, voilà ses victimes. Ce sont tous ceux qui fardent la nature; qui, pour s’en distinguer, commencent par en sortir; et qui, se flattant enfin d’être plus forts ou plus habiles qu’elle, ont affecté la prétention de la gouverner et de la réduire.

Inversement, tous ceux qui suivent la nature, la bonne nature, les Martine et les Nicole, son Chrysale et sa Mme Jourdain, Agnès, Alceste, son Henriette, avec quelle sympathie ne les a-t-ils pas toujours traités!

Voilà ses gens, voilà comme il faut en user.

Tels qu’ils sont, ils se montrent; et, rien qu’en se montrant, ils font ressortir, ils mettent dans son jour la complaisance universelle et un peu vile de Philinte, l’égoïsme féroce d’Arnolphe, la sottise de M. Jourdain, les minauderies prétentieuses d’Armande ou la préciosité solennelle de sa mère Philaminte. La leçon n’est-elle [p.421] pas assez claire? Du côté de ceux qui suivent la nature, du côté de ceux-là sont aussi la vérité, le lion sens, l’honnêteté, la vertu; et de l’autre côté le ridicule, et la prétention, et la sottise, et l’hypocrisie, c’est-à-dire du côté de ceux qui se défient de la nature, qui la traitent en ennemie, et dont la morale est de nous enseigner à la combattre pour en triompher.

On reconnaît là l’idée fondamentale de la « philosophie » de Rabelais. Ses Thélémites employaient leur vie selon « leur vouloir et franc arbitre » et « en leur règle n'était que cette clause, *fais ce que voudras* ». C’est que « gens bien nés, bien instruits ont par nature un instinct qui toujours les pousse à faits vertueux, » Aussi bien « Physis (c’est Nature)... enfanta Beauté et Harmonie... Antiphysie... au rebours enfanta Discordance ». Et tel est bien aussi le langage de Montaigne : « J’ai pris, dit-il, ce précepte ancien que : nous ne saurions faillir à suivre nature; que le souverain précepte c’est : de se conformer à elle ».

Contre ce naturalisme du XVIe siècle et de la Renaissance, le XVIIe siècle tout entier — les « libertins » exceptés — a protesté. Précieuses en épurant la langue, fondateurs d’ordres religieux, jansénistes, tous ont combattu « Physis » ou en ont proclamé l’insuffisance.

L’éducation de Molière ne le portait assurément pas au jansénisme. Si l’on ne saurait prouver qu’il ait jamais entendu ni beaucoup connu Gassendi, il peut suffire qu’en sortant du collège de Clermont il se soit lié d’amitié avec Chapelle, et que, par son intermédiaire, il ait fréquenté dans la maison de Lhuillier, le père de Chapelle, beaucoup plus cynique encore et plus débraillé [p.422] son ivrogne de fils. Parmi ces débauchés et ces libres esprits, si l’on veut que Molière ait pris des leçons de philosophie, elles ont donc dû ressembler singulièrement à celles que le « petit Arouet » recevra plus tard à son tour de la vieille Ninon de Lenclos et des habitués de la société du Temple. Est-il étonnant qu’elles aient porté les mêmes fruits?

Celles qu’il se donna lui-même ne pouvaient, on le sait, que corroborer les premières. Au XVIIe siècle, le comédien, vivant en marge de la société, s’attribuait les bénéfices d’une irrégularité dont on lui faisait journellement sentir les ennuis ou les humiliations; et, si ses allures n’étaient pas tout à fait d’un révolté, elles étaient d’un indépendant, qui ne comptait guère avec les préjugés de

Madame la baillive ou Madame l'Elue.

Mais, s’il croyait à peu de choses, et, en quittant Paris, s’il avait emporté peu d’illusions, on ne voudrait pas sans doute qu’il eût rapporte de ses pérégrinations à travers la province ! S’il avait pu, dans, sa vingtième année, céder, sans y songer, au simple attrait du plaisir, il avait eu le temps, pendant ces douze ans, de voir, de comparer, de réfléchir. Et ce n’était pas enfin un « libertin » ordinaire, ou un vulgaire « épicurien », que le comédien qui rentrait à Paris, en 1658, pour n’en plus désormais sortir : il avait sa philosophie, il avait ses intentions de derrière la tête; et tous ceux qu’il eût volontiers, comme autrefois Rabelais, traités de « matagots, caffards et chattemittes », n’allaient pas tarder à s’en apercevoir.

Je passe rapidement sur ses premières pièces : [p.423] l'*Etourdi, le Dépit Amoureux, les Précieuses ridicules, Sganarelle, l'Ecole des Maris.* Non pas déjà qu’en y regardant bien, on ne puisse y voir poindre l’idée de Molière, et, déjà, la liberté    de sa plaisanterie préluder à de plus grandes hardiesses. Si *le Dépit Amoureux* et *l’Etourdi* ne sont que des canevas à l’italienne, sur lesquels Molière s’est contenté de faire courir les arabesques de sa fantaisie, déjà les *Précieuses Ridicules,* et déjà *l'Ecole des Maris* sont une vive attaque, une attaque en règle à tous ceux qui prétendent masquer ou farder la nature. Même la succession m’en paraît instructive. Au lieu de prier tout simplement M. de Mascarille de s’asseoir, lui dites-vous peut-être, avec les demoiselles Gorgibus : « Contentez donc un peu l’envie que ce fauteuil a de vous embrasser », vous êtes parfaitement ridicule, comme n’étant pas du tout naturel : vous n’êtes pourtant que ridicule. Mais prétendez-vous forcer la nature, la contraindre, la discipliner? Prenez garde : vous courez le sort du Sganarelle de l'*Ecole des Maris,* et vous n’êtes plus seulement ridicule, vous commencez d’être sec, d’être dur, d’être odieux. Première épreuve ou premier crayon d’Arnolphe, ce Sganarelle n’en diffère que pour être traité moins sérieusement, dans le goût de Scarron, si je puis ainsi dire, plutôt que dans le grand goût de Molière. Arrivons donc promptement à Arnolphe, et parlons de *l'Ecole des Femmes.* C’est aussi bien la première en date des grandes comédies de Molière; celle qui l’a mis la première au rang qu’il continue d’occuper toujours seul; et enfin, parce que l’intrigue en est plus divertissante, la langue plus franche et la philosophie plus optimiste, je sais [p.424] plusieurs de ses dévots qui veulent y voir encore aujourd’hui son chef-d’œuvre.

Quelle est donc : 1’« École des femmes », d’après Molière, et la leçon qui ressort de sa comédie? Rien ne parait plus évident. « L’Ecole des Femmes », c’est l’amour, ou mieux encore, c’est la nature: et la leçon, assez parlante, c’est que la nature toute seule sera toujours plus forte que tout ce que nous ferons pour en contrarier le vœu. Elevée

Dans un petit couvent, loin de toute pratique,

Agnès n’a rien pour elle que d’être la jeunesse, l’amour, et la nature. Même il semble qu’il y ait en elle un fonds d’insensibilité naïve dont je me défierais, si j’étais que d’Horace! Plus naturelle et moins savante, moins piquante aussi que l’Isabelle de l'*Ecole des Maris,* elle n’aura jamais la grâce enjouée de l’Henriette des *Femmes savantes.* Pour Arnolphe, Molière lui-même a pris soin de nous avertir, en en parlant, « qu’il n’est pas incompatible qu’une personne soit ridicule en de certaines choses et honnête homme en d’autres. » Ce n’est point d’ailleurs un vieillard, comme il semble qu’on se le représente, et beaucoup de gens se croient jeunes à son âge. Ce qu’il a contre lui, c’est donc uniquement de vouloir forcer la nature, et il n’est sot, il n’est ridicule, il n’est odieux qu’en ce point. Je ne dis rien d’Horace : parmi les « amoureux » du répertoire de Molière, il n’y en a pas de plus insignifiant, dont le mérite se réduise plus étroitement à celui de sa perruque blonde, qui soit d’ailleurs plus digne d’Agnès. Il est jeune comme elle, comme il est naïf, et comme elle il est [p.425] la nature. Que veut-on de plus clair ? et à moins de sortir des bornes de son art, à moins de prêcher sur la scène, comment voudrait-on que Molière nous eût dit qu’on ne change point la nature en son fonds; que quiconque l’essaye, il lui en coûte cher; et, conséquemment, que le principe de tous nos maux, c’est de vouloir le tenter?

Comment en effet, sans cela, expliquer l’effet produit par l'*Ecole des Femmes*, et le déchaînement qui s’ensuivit? La très indécente équivoque de la scène du ruban ou les plaisanteries sur « les chaudières de l’enfer » y auraient-elles suffi? Oui, si on le veut, et à la condition de signifier quelque chose d’autre et de plus qu’elles-mêmes. Mais, en réalité, ce que les contemporains sentirent, c’est que la comédie, qui s'était bornée jusqu’alors, avec les Corneille, avec Scarron, avec Quinault, à les divertir par ses inventions tour à tour bouffonnes et romanesques, venait, avec Molière, de s’enfler, si je puis ainsi dire, d’une bien autre ambition, et que, pour commencer, elle venait, dans l'*Ecole des Femmes*, de toucher obliquement à la grande question qui divisait alors les esprits. Ils reconnurent dans l'*Ecole des Femmes* une intention qui la passait elle-même. Il leur parut enfin que ce poète franchissait les limites, qu’il étendait les droits de son art jusque sur des objets qui devaient lui demeurer étrangers, qu’il sortait insolemment de son rôle d’ « amuseur public ». Ils essayèrent de le faire taire. Molière leur répondit coup sur coup par la *Critique de l'Ecole des Femmes,* l'*Impromptu de Versailles*, et *Tartufe.* De ces trois ripostes, la première s’adressait aux pédants et aux prudes, la seconde aux comédiens de l'Hôtel de [p.426] Bourgogne, la troisième, à ceux qui l’accusaient d’indécence et d’impiété dans son *Ecole des Femmes.*

Arrêtons-nous à *Tartufe.* La chronologie prouve bien en effet qu’elle est une réponse aux détracteurs de l'*Ecole des Femmes.* S’il n’a pris possession de la scène qu’en 1669, il a vu le jour au mois de mai 1664; il n’est donc vraiment séparé de l'*Ecole des Femmes*, représentée pour la première fois l’hiver de 1662, que par un intervalle de quinze ou seize mois — le temps nécessaire pour l’écrire, et par trois pièces, *la Critique, l'Impromptu,* et *le Mariage forcé,* celle-ci expressément composée pour le roi.

Cette remarque préliminaire jette peut-être déjà quelque jour sur le vrai sens de *Tartufe* et sur les intentions de Molière. Elle fait voir au moins que *Tartufe* autant qu’une œuvre est un acte : une œuvre de combat, comme nous dirions aujourd’hui, et un acte d’hostilité déclarée. Mais contre qui? c’est là le point.

Contre les « faux monnayeurs en dévotion » a prétendu Molière. Voyons donc où ils étaient entre 1660 et 1664, les hypocrites et les faux dévots; de quels si grands dangers ils menaçaient la société; et de quels noms ils se nommaient.

Car on raisonne toujours comme s’il n’y avait qu’un XVIIe siècle, identique à lui-même dans toute la durée des cent ans de son cours, et comme si *Tartufe* était contemporain du règne de Mme de Maintenon, au lieu de l’être de la faveur des La Vallière et des Montespan! Mais, dans cette cour où Louis XIV, à peine émancipé de la tutelle de sa mère, promenait son caprice de sultane en sultane; où toutes et tous, autour de lui, [p.427] jeunes et ardents comme lui, ne respiraient, il son exemple, que la galanterie, que l’amour, que la volupté : où le sévère Colbert lui-même se faisait le ministre des plaisirs autant que des affaires du maître, il n’y avait pas, il ne pouvait pas y avoir d’ « hypocrites », ni de « faux dévots »*,* par la bonne raison que la dévotion n’y menait personne à rien; qu’il eût donc été, non inutile, mais imprudent, mais dangereux de la feindre ; et qu’à moins d’y être obligé par son métier de confesseur ou de prédicateur, on eût été suspect, en n’imitant pas la conduite du prince, de la blâmer. Qu’on se rappelle, à ce propos, l’aventure de Mme de Navailles, chassée de la cour et son mari dépouillé de tous ses emplois, pour avoir fait murer la porte qui mettait l’appartement de Louis XIV en communication avec la chambre des filles. Voilà tout le profit qu’un dévot, faux ou vrai, pouvait alors songer à tirer de sa dévotion; et je laisse au lecteur à penser s’ils étaient beaucoup qui en fussent avides.

Mais, s’il n’y avait pas de faux dévots à la cour du jeune Louis XIV, il y en avait de vrais, que le spectacle de cette autre espèce de « libertinage » attristait. Ils ne s’appelaient point l’abbé de Pons, ou l’abbé Roquette, le sieur Charpy de Sainte-Croix, comme le répètent à satiété les commentateurs de *Tartufe.* Ils étaient de plus haute origine, et plus gênants pour le roi lui-même et pour Molière. C’étaient la reine-mère, Anne d’Autriche; c’était le prince de Conti, et sa sœur la duchesse de Longueville, tous deux convertis maintenant; c’était Bossuet, qui commençait de prêcher, ou plutôt de tonner, dans les chaires de Paris, contre l'*Amour des plaisirs temporels*; c’étaient enfin les jansénistes. Voilà [p.428] les ennemis ou les adversaires de Molière, les vrais dévots, non pas les faux, ceux que l’éclat du succès de l'*'Ecole des Femmes* avait fait murmurer, et surtout ceux dont l'indignation et le crédit menaçaient la liberté de son art.

A ce moment, Molière redouta sans doute que le jansénisme ne fît du théâtre en France ce que le puritanisme en avait fait en Angleterre. Aussi est-il difficile de nier qu’en écrivant *Tartufe*, il ait attaqué le jansénisme, et, dans le jansénisme, nous l'allons voir maintenant, la religion même.

On n’en douterait pas, si l’habitude ne s’était accréditée parmi nous de ne considérer dans *Tartufe* que Tartufe même; dès lors on n’a pas de peine à démontrer qu’effectivement il est... Tartufe; qu’il sue l’hypocrisie; que, si comique qu’il soit, il inspire la peur, plus de dégoût peut-être encore que de peur. L’intention de Molière est évidente ici : Tartufe est bien la satire ou la charge de l’hypocrisie. Mais que fait-on des autres personnages, et en particulier d’Orgon, qui, sans doute, a bien son importance, puisque ce n’était pas, pour le dire en passant, le personnage de Tartufe, mais celui d’Orgon, que Molière interprétait dans sa pièce, comme il faisait Arnolphe dans *l'Ecole des Femmes*, Alceste dans le *Misanthrope,* et Harpagon dans *l'Avare?* Et, en effet, autant que sur Tartufe, c’est sur Orgon que roule toute la pièce; c’est lui qui tient la scène depuis le premier jusqu’au dernier acte, tandis que Tartufe ne paraît qu’au troisième; et c’est à lui, par conséquent, si l’on y veut voir clair, qu’il faut demander, autant qu’à Tartufe, le secret de Molière.

[p.429] Or ce n’est point du tout un imbécile qu’Orgon, et Dorine, dès le premier acte, a pris grand soin de nous en avertir.

Nos troubles l’avaient mis sur le pied d’homme sage,

Et pour servir son prince il montra du courage.

C’était un bon époux, un bon père, un bon maître, lin bon citoyen, un ami fidèle et un sûr.

Mais il est devenu comme un homme hébété

Depuis que de Tartufe on le voit entêté.

C’est-à-dire : depuis qu’il l’a rencontré, toutes ses qualités d’autrefois se sont tournées en autant de défauts. D’époux indulgent d’une jeune femme, le voilà devenu mari indifférent et quinteux; le père tendre s’est changé en un tyran domestique; l’homme d’honneur est devenu un dépositaire infidèle. Qu’est-ce à dire, — car Orgon est sincère, car pas un instant on ne nous l’a présenté sous les traits d’un malhonnête homme, et encore moins d’un hypocrite — qu’est-ce à dire, sinon qu’autant il fait de progrès dans la dévotion, autant il en fait    vers l’inhumanité? Maintenant

Il pourrait voir mourir frère, enfans, mère et femme

Qu’il s'en soucierait bien autant que de cela,

dit-il en faisant claquer son ongle sur ses dents; et Tartufe a seul accompli cet ouvrage, non pas, bien entendu, le Tartufe qui convoite la femme en épousant la fille, mais le Tartufe qu’on ne voit qu’à peine, celui dont les leçons n’enseignent, selon le langage chrétien, que détachement du monde, abnégation de soi-même, et pur amour de Dieu. [p.430] Ces mots nous mettent sur la trace de ce que Molière attaque dans la religion. Est-ce le dogme? Il n’y en a guère d’apparence. Est-ce les maux dont le fanatisme a été la cause dans l’histoire? Non sans doute. Ou bien enfin est-ce la morale? je veux dire la morale usuelle, la morale courante, la morale des « honnêtes gens »? Non, pas même cela! Molière est « honnête homme », aussi lui, beaucoup plus « honnête homme » que son ami La Fontaine; et, s’il n’a jamais rien enseigné de très haut et de très noble, du moins n’a-t-il rien enseigné qui ne soit, en apparence, sage et raisonnable.

Mais ce qu’il n’aime pas de la religion, c’est ce qui s’oppose à la philosophie dont il est; c’est le principe sur lequel toute religion digne de ce nom repose; et c’est la contrainte surtout qu’elle nous impose. Tandis qu’on enseigne autour de lui, non seulement parmi les jansénistes, mais parmi les jésuites aussi,    que la nature humaine est corrompue ou insuffisante; que nos plus dangereux ennemis, nous les portons en nous, et que ce sont certains de nos instincts ; qu’en suivant leur impulsion nous courons de nous-mêmes à la damnation éternelle; qu’il n’y a donc d’espoir de salut qu’à les tenir en bride, que la vie de ce monde nous a été donnée pour ne pas en user, et la nature pour nous être une perpétuelle occasion de combat, de lutte, et de victoire sur elle-même, Molière, lui, croit précisément le contraire. Il croit qu’en suivant nos instincts, nous obéissons au vœu de la nature; il croit qu’on ne saurait dire s’il y a plus d'insolence et plus d’orgueil ou plus de sottise et de folie, à vouloir vivre non seulement en dehors d’elle, mais contre elle. [p.431] L’opposition n’est-elle pas évidente ou flagrante? Sous le nom d’hypocrisie, n’avouera-t-on pas bien que c’est à cette contrainte morale qui fait le fonds de la religion, — qui le faisait uniquement depuis l’apparition du calvinisme et du jansénisme, — que Molière s’en est pris avec son *Tartufe?* Ce qu’il a voulu nous montrer, n’est-ce pas qu’en nous enseignant à n’avoir « d’affection pour rien », la religion nous enseignait à nous détacher, non pas tant de nous-mêmes que de ces sentiments humains qui font le prix de la vie? N’est-ce pas enfin que les dévots, vrais ou faux, sont toujours dangereux? qu’en proposant aux efforts des hommes un but inaccessible, ils les dissuadent de leurs vrais devoirs; et qu’en prêchant enfin, comme ils font, le mépris ou l’effroi du monde, ils nous détournent de l’objet de la vie, qui est d’abord de vivre.

C’est ici, je le sais, qu’on invoque la distinction de Cléante entre les « faux dévots », « qui font tant de grimace », et les « bons et vrais dévots » qui ne font pas « beaucoup de bruit ». Mais il faudrait d’abord avoir établi que Cléante est l’interprète fidèle de Molière. Et puis, quelle est, au fond, cette distinction? Les faux dévots ce sont, pour Cléante, tous ceux qui « étalent », si je puis ainsi dire; ce sont tous ceux qui pratiquent en quelque sorte ouvertement; ce sont tous ceux qui ne se cachent point de leur dévotion comme d’une faiblesse ou comme d’un crime. Mais l’enseigne des vrais est de n’en pas avoir; ils se contentent d’être dévots pour eux-mêmes; et pourvu qu’ils vivent bien, ils laissent les autres vivre à leur guise. En d’autres termes encore, la marque de la vraie piété, pour Cléante, c’est de ne se soucier que d’elle-même. Dès que la religion prétend [p.432] s’ériger en guide de la vie, elle lui devient suspecte comme il dit encore, de « faste » et d’insincérité. Et c’est pourquoi, si l’on avait besoin d’une preuve nouvelle de la nature des intentions de Molière, on la trouverait dans les discours et dans le rôle de celui de ses personnages que l’on nous donne comme son « truchement ».

Aussi bien, s’il avait vraiment voulu mettre son *Tartufe* à l’abri des interprétations malveillantes, je n’aurai pas l’impertinence de dire comment il eût dû s’y prendre; mais ce n’est pas Cléante qu’il eût choisi pour porter en son nom la parole, c’est Elmire, c’est la femme d’Orgon, dont il eût opposé la dévotion traitable et sincère, à la dévotion, sincère aussi, de son benêt de mari. C’est elle, puisqu’il l’a chargée de démasquer Tartufe, qu’il eût également chargée d’exprimer son respect pour les sentiments dont le langage de Tartufe n'est qu'une parodie sacrilège, — et non pas Cléante, qui ne tient pas à l’action, qui ne parle qu’à la cantonade, qu’on pourrait ôter de la pièce sans qu’il y parût. Ainsi du moins a-t-il fait dans *le Misanthrope,* où la « sincère Eliante » départage Alceste et Philinte, et dans les *Femmes savantes,* où ce n’est pas le bonhomme Chrysale, ni le beau-frère Ariste, ni peut-être Clitandre, mais Henriette surtout qui incarne sa véritable pensée...

Mais Elmire n’est qu’une aimable femme, à qui l’on peut bien dire que toute idée religieuse paraît être étrangère, qui ne trouve, pour répondre à la grossière déclaration de Tartufe, aucun des mots qu’il faudrait:

D'autres prendraient cela d’autre façon, peut-être:

Mais sa discrétion se veut faire paraître;

[p.433] et comme, d’ailleurs, sa vertu n’en est pas moins inattaquable, qu’est-ce à dire, sinon que, par nature, « gens libères... ont un aiguillon qui les pousse à faits vertueux et les retire de vice? » Dans sa situation difficile de jeune femme d’un vieux mari, comme de belle-mère d’une grande fille et d’un grand garçon, pour ne donner aucune prise à la médisance, et pour demeurer foncièrement honnête, Elmire n’a eu qu’à suivre sa nature, et pas le moindre besoin de la corriger, de la vaincre, ou d’essayer seulement de la perfectionner.

Les contemporains — qu’il en faut bien croire sur leurs impressions — ne s’y trompèrent point; et, cinq jours après la *première* de *Tartufe*, la *Gazette de France,* dans son numéro du 17 mai 1664, déclarait la pièce « absolument injurieuse à la religion, et capable de produire de très dangereux effets ». Molière, soutenu par le roi, paya d’audace et riposta, comme l’on sait, en écrivant *Don Juan.* Il fit mieux encore : il profita des divisions de ses adversaires; il eut l’art de persuader aux jésuites que son *Tartufe* était une revanche des *Provinciales* et aux jansénistes qu’il en était la continuation ou le redoublement. C’est Racine qui nous l’apprend : « Les jansénistes disaient que les jésuites étaient joués dans cette comédie, mais les jésuites se flattaient qu’on en voulait aux jansénistes ». Mais la vérité, plus conforme à tout ce qu’on vient de voir, était que Molière n’avait point fait de distinction; et, tous dévots, tous ennemis du théâtre, tous hostiles à la nature, le fait est qu’il les confondait tous, jansénistes et jésuites, Escobar avec Arnauld, Pascal avec Bourdaloue, dans la dérision hardie qu’il faisait de la dévotion ou plutôt de la religion [p.434] même. S’ils avaient pu s’y méprendre un instant, c’est ce qu'ils reconnurent tous, quand, après bien des difficultés, *Tartufe*, en 1669, parut enfin publiquement sur la scène. L’épreuve de la représentation décida du sens de la pièce. Jésuites ou jansénistes, ils se sentirent tous également atteints; et c’est ce qu’oublient ceux qui ne veulent voir encore aujourd’hui dans *Tartufe* qu’une machine dirigée contre Port-Royal : que personne n’en fut plus indigné, ni ne traduisit plus éloquemment la douloureuse indignation de tous les « vrais dévots », que Bourdaloue, dans son *Sermon sur l’hypocrisie.*

Les dernières comédies de Molière, bien loin de démentir cette définition de sa philosophie, la confirment, et dans l’auteur de *George Dandin,* du *Bourgeois Gentilhomme*, ou du *Malade imaginaire,* avec tout son génie, c’est aussi la pensée de l’auteur de l*'Ecole des Femmes* que l’on retrouve. Considérez seulement la place et le rôle qu’y tiennent les servantes, Nicole, Martine, Nérine ou Dorine, vraies filles de la nature, dont le naïf bon sens s’échappe en saillies proverbiales, et qui ne nous font rire, qui ne sont comiques ou « drôles », qu’à force d’être « vraies ». Ne semble-t-il pas qu’elles soient là pour nous dire que, tout ce qu’on appelle des noms d’instruction et d’éducation, inutile où la nature manque, ne peut, lit où elle existe, que la fausser en la contrariant? Un seul mot d’elle, suffit pour déconcerter la science toute neuve de M. Jourdain ou pour fermer la bouche à la majestueuse Philaminte; et ce mot, elles ne l’ont point cherché, c’est la nature qui le leur a suggéré; et tandis que leurs maîtres, à chaque pas qu’ils oui, s’enfoncent plus avant dans le ridicule, elles sont [p.435] belles, elles, si je puis dire, de leur simplicité, de leur ignorance, et de leur santé.

Considérons également la nature des sujets, et la leçon qui s’en dégage. A cet égard, la dernière des comédies de Molière, *le Malade imaginaire,* est peut-être la plus instructive. On s’est demandé souvent d’où procédait l’étrange acharnement de Molière contre la médecine et contre les médecins. Etait-ce là, comme on l’a dit, « l’un des fléaux du siècle »? ou bien ayant éprouvé sur lui-même l’inutilité de leurs prescriptions et de la vanité de leur art, n’a-t-il fait que soulager sur eux ses rancunes de valétudinaire? Non; mais la vérité, c’est qu’à ses yeux, les prétentions des médecins ne sont pas moins ridicules, en leur genre, que celle des dévots. Eux aussi, comme les dévots, ils se croient plus forts ou plus habiles que la nature et ils se vantent, comme eux, de la rectifier, et au besoin, de la perfectionner. Or « la nature, dit Béralde à Argan, la nature, d’elle-même, quand nous la laissons faire, se tire doucement du désordre où elle est tombée; » et « lorsqu’un médecin vous parle d’aider, de secourir, de soulager la nature,... il vous dit justement le roman de la médecine ».

A voir Molière s’attacher obstinément à cette philosophie de la nature, il y a quelque chose d’autant plus surprenant que, comme on le sait assez, la vie n’a pas toujours été douce pour lui, et que, dans ses dernières années, ni les ennuis, ni les humiliations, ni les chagrins aussi de toute sorte ne lui ont manqué. On connaît les tristesses de son ménage; la maladie s’y vint bientôt ajouter, et, à partir de 1666, il perdit, pour ne la plus jamais retrouver, la bonne humeur allègre des années [p.436] d'autrefois. Aussi dans ses dernières pièces la satire est plus âpre, la gaîté plus amère, et le rire est par instants presque convulsif. — Et parmi tout cela, la philosophie de Molière se retrouve toujours, et toujours la même. Si donc il ne peut s’empêcher de recommencer, entre deux scènes de ménage ou entre deux hoquets, l’apologie de la nature; s’il continue de bafouer tous ceux qui veulent entreprendre sur les droits de cette mère de toute santé, de toute sagesse, de toute vertu, combien ne fallait-il pas que cette philosophie lui tînt au cœur, et qu’il en fût sans doute plus profondément imbu qu’il ne le croyait lui-même! Ecoutez l’Angélique de *George Dandin* : « Je veux jouir, s’il vous plaît, des quelques beaux jours que m’offre la jeunesse, et prendre les douces libertés que l’âge me permet ». C’est toujours le langage de l'*Ecole des femmes.* Ni l’expérience de la vie, ni les tristesses des dernières années n’y ont rien fait.

Quelle place cette philosophie assigne-t-elle à Molière dans l’histoire des idées?

« M. Molière, dit le docte Baillet en 1686 dans ses *Jugemens des savans,* est un des plus dangereux ennemis que le siècle ou le monde ait suscités à l’Eglise, et il est d’autant plus redoutable qu’il fait encore après sa mort le même ravage dans le cœur de ses lecteurs qu’il avait fait de son vivant dans celui de ses spectateurs... La galanterie n’est pas la seule science qu’on apprend à l'école de Molière, on y apprend aussi les maximes les plus ordinaires du libertinage... »

Quel était donc, entre 1660 et 1680, le fond de la pensée de nos « libertins » ?

Ils ne croyaient pas précisément que la nature fût [p.437] bonne, au sens où l'entendra plus tard l’auteur de la *Nouvelle Héloïse* et de l’*Emile,* mais ils ne croyaient pas non plus qu’elle fût mauvaise. Ils professaient seulement qu’elle était la nature, que ses inspirations ou ses conseils ne sauraient en général différer de ceux de la sagesse; et surtout ils disaient, avec La Mothe Le Vayer, que de vouloir lui résister, « c’est prétendre ramer contre le cours de l’eau ». Sans doute ses conseils peuvent parfois n’être pas opportuns, et ils ne sont pas toujours clairs. Mais, en ne la suivant pas, il faut prendre garde au moins de ne la pas contrarier, et, pour cela, de ne rien mêler à ses opérations qui ne soit pris ou tiré d’elle-même, si je puis ainsi dire, et puisé dans son fonds. On ne dira donc pas à l’homme d’essayer de s’en distinguer, mais au contraire de s’y conformer, d’en user avec elle comme les membres avec l’estomac, de se bien souvenir qu’étant en elle il ne vit que par elle, et de ne jamais enfin la traiter en puissance ennemie. Est-ce pourtant ce que font toutes les religions? et, comme les religions, toutes les disciplines qui ne mettent pas dans la vie même et dans le plaisir de vivre l’objet et le but de la vie? On voit la conséquence, et je n’ai pas besoin de la déduire longuement.

C’est de cette « philosophie », très nette et précise, que Molière a été l’interprète. Les partisans en étaient plus nombreux qu’on ne croit au XVIIe siècle, et — pour n’en citer qu’un ici — les *Contes* et les *Fables* mêmes de son ami La Fontaine ne l’insinuent pas moins subtilement que les chefs-d’œuvre de Molière. Tous ensemble, avec une conscience plus ou moins claire de leur œuvre, indifférents ou sceptiques, libertins ou athées, ils [p.438] continuaient la tradition païenne de la Renaissance, et par un effort contraire à celui des Pascal, des Bossuet et des Bourdaloue, ils travaillaient à « déchristianiser *»* l’esprit du XVIIe siècle, ou, si je puis me servir de ce mot, ils travaillaient à « laïciser » la pensée. Et leur influence est telle que, dans l’histoire des idées du XVIIe siècle, ayant balancé le pouvoir du jansénisme, et n’ayant pas d’ailleurs agi dans le même sens que le cartésianisme, le naturalisme qu’ils représentent est comme un troisième courant qu’il faut donc distinguer expressément des deux autres.

On mesurera la puissance de ce courant si l’on songe qu’au siècle suivant Voltaire et Diderot en procèdent; Voltaire, qui dès 1728, avec une sûreté de coup d’œil singulière, s’en est pris tout d’abord à Pascal, Voltaire, qui ne croit pas plus que Molière à la bonté de la nature, mais qui, comme Molière, croit à l’inutilité d’abord, et ensuite à la cruauté des moyens que les hommes ont imaginés pour combattre la nature, et ne réussir finalement qu’à être vaincus par elle. — Et Diderot, qui tire des principes du « libertinage », comme une conséquence lointaine, la religion de la nature. Que Molière ait prévu toutes les conséquences qui devaient sortir un jour de ses doctrines, c’est ce que je n’oserais dire. Il suffit qu’il ait annoncé, ou même préparé l’esprit du XVIIIe siècle, en interrompant en quelque sorte la prescription de la libre-pensée; en disant publiquement, à portes ouvertes, ce que l’on ne murmurait pour ainsi dire qu’à portes closes; en enseignant sur la scène, en inoculant en quelque sorte aux clercs de procureurs, aux mousquetaires, à la valetaille [p.439] qui remplissaient le parterre, ce qui n’était qu’une doctrine secrète et réservée, dont on ne croyait pas que le vulgaire fût encore capable. Par là sa place est considérable dans l’histoire des idées et dans l’histoire de la morale.

# V. — Langue, versification et style de Molière.

Qu’il existe ce que l’on appelle un préjugé légitime contre le style de Molière, les Moliéristes ont seuls pu le nier, et en raison de leur préjugé à eux, celui qui consiste à ne tenir plus compte ni d’aucun témoignage ni d’aucune autorité dès qu’ils ne sont pas entièrement favorables à Molière. Dès 1689, La Bruyère disait : «Il n’a manqué à Molière que d’éviter le jargon et d’écrire purement » ; en 1697, Bayle ne s’exprimait pas autrement dans l’article Poquelin de son grand *Dictionnaire* : « Il avait une facilité incroyable à faire des vers. Mais il se donnait trop de liberté d’inventer de nouveaux termes et de nouvelles expressions : il lui échappait même fort souvent des barbarismes. » Et en 1713 enfin, dans sa *Lettre sur les occupations de l'Académie française,* Fénelon enchérissait sur La Bruyère et sur Bayle : « En pensant bien, il parle souvent mal; il se sert des phrases les plus forcées et les moins naturelles. Térence dit en quatre mots, avec la plus élégante simplicité, ce que celui-ci ne dit qu’avec une multitude de métaphores qui approchent du galimatias. J’aime bien mieux sa prose que ses vers... » Ces citations peuvent suffire; et n’ayant point d’ailleurs souvenance que personne au XVIIIe siècle ait protesté formellement contre l’opinion de Fénelon, [p.440] de La Bruyère et de Bayle, nous pouvons en conclure que, d’une manière générale les contemporains et les successeurs de Molière, tout en rendant hommage à son génie, ont jugé qu’il « écrivait mal » ; — ou tout au moins qu’il n’écrivait pas bien.

Ces jugements embarrassèrent fort les critiques du XIXe siècle, habitués à vénérer Molière comme un demi-dieu littéraire et comme un héros national. Les plus timides essayèrent de la conciliation, montrant qu’au XVIIIe siècle « barbarisme » signifiait « solécisme » et tâchant de donner au mot de « galimatias » un sens qui ne fût pas trop défavorable. De plus hardis convinrent du l'ait, mais l’excusèrent aussitôt par les nécessités du théâtre. Enfin en 1882, Scherer reprit, en l'appuyant des citations, le jugement consacré. Les Moliéristes alors se fâchèrent tout rouge, et s’ils ne demandèrent pas la tête du sacrilège, il s’en fallut de peu.

Le sujet est donc important, et mérite un examen approfondi. Il faut bien qu’il y ait des questions de principes engagées dans le procès qu’on fait au style de Molière : car pourquoi ne fait-on pas du style de Racine ou de La Fontaine des critiques analogues?

Faisons d’abord quelques observations préjudicielles. Toutes les critiques adressées à Molière sur ce point sont d’une époque où la notion de style est déterminée beaucoup plus étroitement qu’au temps de Molière lui-même. En 1660, les grands écrivains ont l’instinct du style. En 1680, en grande partie à cause du travail accompli et des exemples donnés par les grands écrivains classiques, les procédés du style sont catalogués. Bayle les connaît, La Bruyère les applique, et Fénelon, qui est né en [p.441] 1651, s’étonne de ne les pas voir suivis. Le XIXe siècle ne laissait pas d’être assez mauvais appréciateur en cette matière, le Romantisme, cette grande Révolution des mots et du style, ayant détruit bien des préjugés anciens et les ayant remplacés par des préjugés nouveaux très vivaces. Aussi bien nombre « d’incorrections » qu’on reproche il Molière sont-elles la « correction » même de la langue de son temps. Gardons-nous donc de prendre à son égard l’attitude que Voltaire a prise à l’égard de Corneille, dans son trop fameux *Commentaire.*

Considérons en outre que le style de Molière est le style dramatique, et non celui du roman ou de l’histoire. Ce « genre » de style est assez difficile à définir sans doute, mais on peut dire néanmoins qu’il paraît être essentiellement abréviatif, qu’il est plein de tournures elliptiques, imitées de la liberté de la conversation. Nous ne reprocherons donc pas à Molière d’avoir mis cette phrase dans la bouche de don Juan, parlant aux frères de son Elvire : « Oui, je suis don Juan lui-même, et l'*avantage du nombre* [que vous avez sur moi] *ne m'obligera pas à vouloir déguiser mon nom* ». Toute autre tournure, moins elliptique, serait moins rapide, et surtout moins « parlée » : don Juan raisonnerait, il ne « causerait » plus. Oui, dit Horace à Arnolphe,

Oui, mon père m'en parle, *et qu'il est revenu*,

Comme s’il devait m'être entièrement connu.

Que gagnerions-nous à ce que Molière eut écrit : « *Oui, mon père m’en parle et* [à ce qu’il m’en dit par ailleurs, il ajoute] *qu'il est revenu* », et qui ne voit ce que la vivacité du dialogue y perdrait? [p.442] Ces remarques laites, abordons directement la question en étudiant successivement la langue, la versification et le style de Molière.

I. Sa langue porte un caractère très marqué d’archaïsme. Elle ressemble beaucoup plus à celle de Corneille qu’il celle de Racine, et parfois même elle paraît dater d’avant *le Menteur*, ou d’avant les *Provinciales.* Il y a de cela plusieurs raisons. Bourgeois de Paris, Molière parle comme aux Halles ou au Palais, non comme à Port-Royal ou à la Cour; car il est avant tout de sa condition, et il l’est demeuré jusqu’au bout. Et puis, il a longtemps couru la province, qui conserve si bien les mots et les tournures de jadis. En troisième lieu sa mémoire de comédien lui fournit tout naturellement le vocabulaire des pièces qu’il joue depuis 1643 : il n’est pas étonnant dès lors que ses personnages aient un parler voisin de celui des personnages de Corneille, ou même de Hardy. Ajoutons encore que comme *naturaliste*, et pour donner plus d’exactitude encore et de vie à ses dialogues, il emprunte des mots au vocabulaire de la plus familière conversation, et au besoin il en invente, sur le même modèle. Or la conversation familière recèle un grand nombre de vieux mots, souvent très pittoresques, et qui, pour cette raison même, sont bannis de l’usage relevé, de même que les éclats de voix et les grands gestes ne sont pas admis dans un salon. Aussi bien, — et c’est ici la cinquième raison des archaïsmes de Molière — Molière a-t-il à ce qu’il semble, recherché parfois les vieux mots pour réagir contre l’influence des salons précisément, pour effaroucher les précieuses.

Les mots ou les expressions dont il paraît être le [p.443] créateur n’ont en général pas fait fortune. Qui donc se sert aujourd’hui du terme de *rapatriage*, qui donc emploie *tabler* dans le sens de *s’attabler? Goguenar-deries, pimpesouée* (mijaurée), *exhilarant* sont tombés. L’on ne dit guère des *cachements de visage,* des *détournements* ou des *baissements de tête*, non plus que des visites *muguettes,* ni une *ondée* de coups de bâton.

Passons aux incorrections tant reprochées à Molière. En est-ce une, de dire avec maître Jacques : « Vos chevaux, comment voudriez-vous qu*'ils* traînassent un carrosse, qu'*ils* ne peuvent pas se traîner eux-mêmes? » Je ne sais trop; mais il y en a d’autres, et de plus graves, comme dans ces quatre vers de l*'Ecole des Femmes* où Horace dépeint Agnès à Arnolphe :

Simple, à la vérité, par l'erreur sans seconde,

D’un homme *qui* la cache au commerce du monde,

Mais *qui* dans l’ignorance où l’on veut l’asservir

Fait briller des attraits capables de ravir.

Le premier *qui* se rapporte à Arnolphe lui-même, — qu’Horace, ainsi qu’on sait, ne connaît pas encore, à ce moment de l’action, pour le tuteur d’Agnès, — et le second *qui* a Agnès. Voici un autre exemple. C’est Elmire qui s’adresse à Tartufe, dans la grande scène du IVe acte:

Qu’est-ce *que* cette instance a dû vous faire entendre

*Que* l’intérêt *qu'en* vous *on* s’avise de prendre,

Et l'ennui *qu'on* aurait *que* ce nœud *qu'on* résout

Vint partager du moins un cœur *que* l'*on* veut tout?

Ce n’est pas l’enchevêtrement des conjonctions qui est incorrect, ni lourd, dans ces vers; mais le mot d’ « instance » n’exprime ici que d’une manière un peu vague ce qu’Elmire vent dire; mais les deux *on* qui [p.444] se rencontrent et se contrarient dans le troisième vers ne se rapportent pas au même sujet, — « l’ennui qu’on aurait », c’est Elmire; « ce nœud qu’on résout », c’est Orgon; et mais enfin « résoudre un nœud » ce n’est pas former ou conclure un projet de mariage, et au contraire ne peut-on dire qu’en bon français ce serait plutôt le rompre? Reconnaissons-le donc : si nous ne pouvons affirmer avec Vauvenargues « qu’il y a peu d’écrivains moins corrects et moins purs que Molière », du moins sommes-nous en droit de dire que les incorrections sont nombreuses dans son œuvre, sans en excepter celles même de ses pièces que, comme son *Tartufe,* il a eu tout le temps, entre 1664 et 1669, de revoir à loisir.

Restent le « galimatias, » et cette « multitude de métaphores » qui feraient, au dire de Fénelon, un si choquant contraste avec « l’élégante simplicité » de Térence. Et nous convenons qu’on n’a jamais, dans aucune langue, écrit plus élégamment que Térence, ni plus simplement, tandis qu’aucun grand écrivain n’est plus abondant en métaphores d’ailleurs inutiles, et n’y met moins d’élégance et de choix. Voici quelques vers franchement détestables:

Ne vous y fiez pas, il aura des ressorts

*Pour donner contre vous raison à ses efforts*,

*Et*, *sur moins que cela*, *le poids d'une cabale*

*Embarrasse les gens dans un fâcheux dédale.*

*(Tartufe*, V, III.)

Mais cette prose est-elle beaucoup meilleure :

Les applaudissements me touchent, et je tiens que dans tous les beaux-arts c’est un supplice assez fâcheux que de se produire [p.445] à des sots, *que d’essayer sur des compositions les barbaries d’un stupide...*

(Bourgeois gentilhomme.)

Et ce ne sont pas là, on peut s’en convaincre aisément, de ces passages artificiellement choisis, dont on aurait peine à retrouver les semblables! Non! mais il s’agit bien d’une manière d’écrire habituelle à Molière.

Non, non, il n’est point d'âme *un peu bien située*

Qui veuille d'une estime ainsi prostituée,

*Et la plus glorieuse a des régals peu chers*

Dès qu'*on* voit qu’*on* nous mêle avec tout l'univers.

(*Misanthrope,* I, 1.)

Le premier de ces deux *on* c’est nous et le second c’est les autres : nous avons vu que cette faute était ordinaire à Molière. « Avoir des régals peu chers » n’est pas d’une meilleure langue que le fameux « Et nous berce un temps notre ennui » du sonnet d’Oronte, et la métaphore est assurément moins jolie. S’il n’est pas douteux que « la plus glorieuse » se rapporte, selon le sens, à « estime », c’est à « âme » que la grammaire le rejoindrait naturellement. Une « âme un peu bien située » n’a jamais été synonyme d’un « cœur bien placé ». Tous les défauts de la langue de Molière semblent réunis dans ces quatre vers. Considérons encore ces quelques lignes de l'*Avare* :

Je n’aurais rien à craindre, dit Élise à Valère, si tout le monde vous voyait des yeux dont je vous vois, *et je trouve en votre personne de quoi avoir raison aux choses que je fais pour vous.* Mon cœur *pour sa défense* a tout votre mérite, *appuyé du secours d’une reconnaissance où le Ciel* m’engage envers vous.

« Avoir raison aux choses que l’on fait » est une locution barbare; « mon cœur pour sa défense *»,* est amphibologique, si ce n’est nullement du « mérite » de Valère [p.446] ou de son propre penchant, à elle, qu’Elise ici songe à « se défendre », mais du jugement que le monde fera du choix de son « cœur ». Le « secours d’une reconnaissance où le ciel engage Elise envers Valère », ce « secours » appuyant ce « mérite », et ce « mérite » suffisant à « la défense de ce cœur », sont de pur galimatias. Combien d’autres exemples ne pourrait-on pas apporter! Des « naturels rétifs », qui « se roidissent contre le droit chemin de la raison », un « monstre plein d'effroi » que l’on s’est formé

De l’affront que nous fait un manquement de foi :

une « pleine droiture » où l’on « se renferme », de « molles complaisances » qui

Donnent de l'encens à nos extravagances...

il semble qu’il y ait là de quoi justifier toutes les critiques. Et que dire enfin de cette métaphore-ci :

Je voudrais de bon cœur qu’on pût, entre vous deux,

*De quelque ombre de paix raccommoder les nœuds.*

Il est juste de remarquer ce que ces métaphores ont d’incohérent. Mais en revanche il serait injuste d’oublier que pareille incohérence se retrouve, — à un moindre degré sans doute — mais enfin de retrouver sous la plume des meilleurs écrivains du XVIIe siècle. Corneille, Mme de Sévigné, Boileau, Bossuet, Racine nous étonnent souvent par le peu de soin qu’ils prennent de suivre leurs métaphores. C’est qu’aussi bien faire des métaphores qui se suivent était le lot et le privilège des Précieux. Et, pour constater que Molière ne voyait là [p.447] qu’un travers d’esprit et un ridicule, on n’a qu’à se rappeler le couplet célèbre qu’il prête à Trissotin :

Pour cette *grande faim* qu’à mes yeux on expose,

Un *plat* seul de huit vers me semble peu de chose,

Et je pense qu’ici je ne ferais pas mal

De joindre à l’épigramme, ou bien au madrigal

Le *ragoût* d’un sonnet qui chez une princesse,

A passé pour avoir quelque *délicatesse :*

Il est de *sel* attique *assaisonné* partout,

Et vous le trouverez, je crois, d'assez *bon goût.*

Ainsi les caractères de cette langue sont bien les caractères du genre d’esprit et de la façon de vivre, de sentir ou de penser qu’elle traduit. On peut regretter, en songeant à Racine, qu’elle manque de finesse; qu’elle manque de grâce, en songeant à La Fontaine, et qu’enfin elle n’ait pas l’agilité de la langue de Regnard. Mais son originalité est faite de verdeur, d’opulence, de liberté. Les mots en sont pleins, ironiques, un peu lourds; l’allure en est habituellement ironique ou moqueuse; la métaphore y rapetisse, elle y rabaisse, elle y ridiculise volontiers ce qu’elle exprime. On a le droit, aussi, de la trouver vulgaire, et, en effet, du fond de ces existences médiocres, où ne s’agitent généralement que des préoccupations assez mesquines, comment ramènerait-elle rien de très noble ou de très généreux? Mais, en revanche, elle a les qualités de ses défauts : elle est saine, franche, naturelle, et elle a, — dans les choses qui sont de son domaine, — le poids, l’autorité, la force.

Et ce que le soldat, dans son devoir instruit,

Montre d’obéissance au chef qui le conduit,

Le valet à son maître, un enfant à son père,

A son supérieur le moindre petit frère,

[p.448] N’approche point encor de la docilité,

Et de l'obéissance et de l'humilité,

Et du profond respect où la femme doit être

Pour son mari, son chef, son seigneur et son maître

*(Ecole des Femmes.* III, II.)

Voilà vraiment du Molière, du bon Molière, du meilleur Molière, du vrai fils de Jean Pocquelin. Prenons encore le « couplet » de La Flèche, dans l'*Avare.* « Le seigneur Harpagon est, de tous les humains, l’humain le moins humain », etc., ou relisons *George Dandin.* On ne saurait parler plus « bourgeois », et tout ce qui manque ou tout ce qu’on voudrait à Molière quand il écrit son *Garcie de Navarre*, il l’a dans ces peintures de la réalité moyenne. Ainsi Boileau n’a rien écrit de mieux que certains vers de son *Lutrin,* où les sentiments qu’il prête à ses personnages, n’ayant rien que d’assez vulgaire, trouvent leur expression accomplie dans sa langue de tous les jours, au vocabulaire, au timbre, à l’accent de laquelle il était fait dès l’enfance.

II. Sa versification est moins personnelle et moins originale. Non pas que je m’associe en aucune manière aux paradoxes de Fénelon sur la gêne de la rime et sur la préférence que l’on doit accorder à la prose de Molière sur ses vers. Mais soit rapidité de l’improvisation, soit autre chose, il semble certain que Molière est un peu gêné, sinon par la rime, du moins par l’ampleur de l’alexandrin français. Rappelons-nous Corneille, et comme le vers se moule à sa pensée. Chez Molière au contraire, les chevilles abondent, le remplissage, et ce que Malherbe appelait familièrement la « bourre » dans les vers de Ronsard :

[p.449] Vous savez mieux que moi quels que soient vos efforts,

Que l'argent est la clef de tous les grands ressorts.

(Ecole des Femmes. I, VI.)

ou encore :

C'est être bien coiffé, *bien prévenu de lui*

Que de nous démentir sur le fait d'aujourd'hui.

(*Tartufe*, IV, III.)

ou encore :

Pour moi, je ne tiens pas, quelque effet qu'on suppose,

Que la science soit pour gâter quelque chose.

*(Femmes Savantes,* IV, III.)

ou bien :

Le Ciel, dont nous voyons que l'ordre est tout-puissant,

Pour différens emplois nous fabrique en naissant.

(Femmes Savantes, I, I,)

Et cependant ces chevilles bien loin d’être « abominables », comme le voulait Schérer, ne laissent pas d’avoir leur justification. Des vers, conçus et faits pour être « dits » sur le théâtre ne sauraient aller à leur but sans donner un peu de relâche à l’attention du spectateur et à la continuité du débit de l’acteur. Ce qui le prouve bien, c’est qu’il y a de la « bourre » dans la prose aussi de Molière. C’est qu’il faut des temps d’arrêt dans la conversation; la parole ne suit pas immédiatement la pensée; un style non seulement concis et ramassé, mais trop dense, fatiguerait promptement l’interlocuteur. Il n’est pas conforme à la réalité, même en prose, que tous les mots aient le même intérêt, ou, pour ainsi parler, la même prétention : *Quoi qu'on die* a du bon, le *quoi qu'on die* de Trissotin, et Molière s’en moque, mais il y a plaisir à le voir en user :

Et enfin tout le mal, quoique le monde en glose.

(Ecole des Femmes, VI, VIII.)

[p.450] et encore :

Et je ne vois rien là, *si j'en puis raisonner*,

Qui blesse la pensée, y fasse frissonner.

*(Femmes Savantes*, I, I.)

Toutes ces « chevilles » manifestement soulagent l’attention de l’auditeur. Elles nous donnent le temps de respirer. Je ne sais si l’on ne pourrait ajouter qu’elles règlent la diction de l’acteur. A tout le moins l’avertissent-elles de la monotonie de notre alexandrin. Elles l'obligent à changer de ton. Elles le ramènent au naturel.

Elles rapprochent encore le discours de l’allure de la conversation. Il n’a pas l’air étudié, calculé, compassé. Grâce à ces chevilles le personnage n’apporte point sa phrase toute faite; il ne la récite point comme venant de son auteur, mais de son fonds à lui, qui parle; il la cherche en notre présence, et la trouve à peine avant nous. Et puisque rien n’est plus « précieux » que de vouloir faire un sort à chaque mot, on conçoit que rien n'ait répugné davantage au grand ennemi de la préciosité.

Cependant, par une conséquence naturelle, plus le vers de Molière se rapproche ainsi de la conversation et de la vie commune, plus aussi il devient « prosaïque ». Si, dans ce vers de l'*Ecole des Femmes* :

Vos chemises de nuit et vos coiffes sont faites, ou dans ces deux vers de *Tartufe* :

Et fort dévotement il mangea deux perdrix

Avec une moitié de gigot en hachis, l’intention comique n’était pas marquée fortement, et le trait de caractère accusé, tout le monde sait bien que ce [p.451] seraient à peine des vers. On ne peut pas tout dire en vers; le vers ne se plie pas à l’expression de certains détails; ce qu’il y a de chantant et de lyrique en lui proteste contre leur prosaïsme. C’est pourquoi, dans la prose de Molière, notre admiration se trouve plus au large, et si elle n’est pas plus vive, comme celle de Fénelon, du moins est-elle plus libre. Ou encore, quand une langue est déjà prosaïque de nature, le vers en accuse la lourdeur, et c’est ce qui arrive fréquemment à Molière. On le verra bien si on compare ses vers «à ceux de La Fontaine, qui est poète, qui l’est dans ses *Fables*, et même dans ses *Contes*, où pourtant on ne dira point qu’il soit préoccupé de sentiments très nobles.— En résumé, nous dirons que la versification de Molière, telle qu'elle est, facile, « chevillée », prosaïque, est exactement adaptée aux nécessités de sa comédie.

III. Au style de Molière, Schérer reprochait d’être « inorganique ». Il entendait par là que ce style était successif, pénible, et artificiel. Successif, parce que Molière, quand il n’enferme pas sa pensée dans un de ces vers devenus proverbes,

Il est de faux dévots ainsi que de faux braves ; tourne, pour ainsi dire, autour d’elle; il en exprime, à la façon de Montaigne, par des comparaisons non pas suivies, mais successives, les différents aspects ou encore les divers degrés d’approximation; il a ainsi, si je puis ainsi parler, des sautes de métaphores. Pénible, à cause de ces enchevêtrements de conjonctions dont nous avons parlé, et qui approchent souvent de l’incorrection. Artificiel enfin, parce que rempli de métaphores qui, si on les [p.452] prend à la lettre, et si on se représente l’image qu’elles peuvent évoquer, choquent par leur incohérent entassement.

Tout cela est vrai quand on lit Molière; mais tout cela apparaît faux, on du moins presque rien de tout cela n’apparaît quand on le voit jouer. Alors on admire ce style improvisé, j’entends ici, comme je le disais tout à l’heure à propos de la versification, qui semble improvisé par les acteurs même. On admire cette absence de prétention littéraire, et l’on est heureux de ne pas sentir l’auteur derrière ses personnages. Caractérisés comme sont ces personnages, c’est à eux, c’est à leur condition, il leur situation qu’on demande la raison des bizarreries, et en tout cas de la variété « inorganique » du style de Molière. Il y a dans Arnolphe un mélange de sottise naturelle et de contentement de soi-même, il y a de la finesse et de la prétention, et il y a dans Tartufe du calcul et de la maladresse, il y a de l’hypocrisie et de la grossièreté. Si de toutes ces nuances on retrouve, et on doit retrouver quelque chose dans la manière dont ils parlent, imputerons-nous au « style de Molière » ce qui est caractéristique des personnages? Encore une fois, il les écoute parler, au lieu de leur imposer, comme feront ses successeurs, sa manière à lui de parler : sa gaîté légère et cynique de viveur, comme Regnard, sa froideur d’ironiste, comme Le Sage; ou sa subtilité de psychologue et ses recherches de précieux comme Marivaux. Et si le *Distrait, Turcaret*, *le Glorieux, le Méchant,* sont des comédies assez bien écrites, qui font honneur à leurs auteurs, mais qui en font peut-être moins à la scène française, et dont la froideur pourrait venir d’être précisément trop bien [p.453] écrites, on peut dire en revanche de Molière qu’il eut écrit moins bien, s’il avait mieux écrit; que son style serait moins essentiellement comique s’il avait plus de tenue et d’unité, s’il n’était pas, avant tout, un style « parlé ».

L’une des premières leçons que donnaient encore, il y a quelque trente ans, les rhétoriques, c’est qu’il ne faut pas écrire comme l’on parle. Au XVIIe siècle on pensait autrement, et Vaugelas estimait que « la parole qui se prononce est la première en ordre et en dignité, puisque celle qui est écrite n’est que son image, comme l’autre est l’image de la pensée. » Les écrivains du XVIe siècle, semble-t-il, se souciaient plus de la « figure», que du son ou de la « musique » des mots. Mais, sous l’influence de diverses causes, — développement de l’esprit de conversation, fortune de l’éloquence de la chaire et du théâtre — voici qu’entre 1610 et 1640 presque tous nos écrivains deviennent ce que l’on appelle aujourd’hui des *auditifs,* et leur style un style oratoire. Ils n’écrivent point pour être lus, mais pour être entendus. Ils ne racontent point, ni même n’exposent ou ne raisonnent : ils discourent. Ils ne se soucient pas d’être pittoresques ou colorés, mais éloquents. L’arrangement de leur phrase n’est point calculé ni destiné pour les yeux, mais pour l’oreille. Et le caractère le plus général du style classique, de 1636 à 1690, a été d’être un style « parlé ». Il essaye d’imiter ou de reproduire le jaillissement même de la parole, lorsqu’on fait parler les autres, comme font Racine et Molière, et, quand on parle soi-même, pour son compte et en son nom, comme Bossuet et Pascal, la génération de la pensée. La pensée se présente à nous [p.454] totale et indivise, confuse et indéterminée, embarrassée, si je puis ainsi dire, de contrepensées qui la complètent ou qui la restreignent. Si, pour l’exprimer, nous commençons par la décomposer, et qu’ensuite nous la recomposions au moyen du langage, nous en avons fait l’analyse; et c’est le style écrit. Mais, au lieu de la décomposer, si l’on se propose d’en reproduire les accidents eux-mêmes, et aussi de conserver il la parole qui la rend je ne sais quel air d’improvisation, c’est le style parlé. Et tel est bien le style de Molière.

C’est pourquoi nous dirons maintenant de son style qu’il n’est pas sans défauts, mais ces défauts ne l’empêchent point d’être unique en son genre, et dans notre histoire littéraire, pour des qualités qui tiennent étroitement à ces défauts mêmes. Je ne parle pas de la gaîté, qui en jaillit, à la rencontre, comme d’une source inépuisable. Mais il a le naturel, il a l’ampleur, il a la force, il a la fantaisie, la fantaisie caricaturale, énorme, inattendue; et il manque de grâce et de délicatesse, mais il a la profondeur.

|  |  |
| --- | --- |
| Corps de texte (prose) | Corps de texte |
| Corps de texte (vers ; 1 vers = 1 paragraphe ; séparer les strophes par une ligne de blanc) | <l> |
| Titre hiérarchique (niveau 1) | Titre 1 |
| Titre non hiérarchique (généralement centré : \*, \*\*\*, Fin du premier acte, etc.)  + dans un ouvrage en prose (non spécifiquement théâtral) : locuteur d’une pièce de théâtre ou d’un dialogue | <label> |
| Citation en prose (niveau paragraphe) | <quote> |
| Citation en vers (niveau paragraphe ; séparer les strophes par une ligne de blanc) | <quote.l> |
| Citation dans le corps de texte (niveau caractères) | <quote.c> |
| Numéro de page (niveau caractères) | <pb> |

1. Une étude de Molière qui voudrait être absolument complète devrait comporter les divisions suivantes :

   I. *Biographie* : famille, éducation, voyage, apprentissage, Molière étant le seul de nos grands écrivains qui ait « vu du pays ».

   II. *Le théâtre comique de 1650 à 1658 :* Scarron, Th. Corneille, Quinault.

   III. *Les débuts de Molière* : *l'Étourdi* : qualités qu’il importe de la comédie italienne; les *Précieuses* : comédie satirique; l*'Écoles des Femmes* : sa philosophie.

   IV. *Molière au théâtre, à la ville et à la cour* : ses ennemis et ses amis; son ménage; Molière et le Roi.

   V. *L’Art de Molière* : l’invention; le système dramatique; les types.

   VI. *La morale de Molière* : d’où il procède *(École des Maris*, *École des Femmes)-,* où il tend (*Tartufe*, *Don Juan)\* à quoi il aboutit (*Misanthrope*, *Femmes Savantes).*

   VII. *Le style et la versification.*

   VIII. *L'Influence* : sur la direction de l’art dramatique; sur les contemporains; sur certaines idées.

   IX. *Le moliérisme et les moliéristes.* [↑](#footnote-ref-1)