title : Molière, l’homme et le comédien

creator : Gustave Larroumet

copyeditor : Charlotte Dias (Stylage sémantique)

publisher : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL

issued : 2015

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/critique/larroumet\_homme-comedien

source : Larroumet, Gustave (1852-1903), « Molière, l’homme et le comédien », *Revue des deux mondes*, 3e période, tome LXXVII, 15 octobre 1886, p. 796-834. Source : [Gallica](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87130h/f797)

created : 1886

language : fre

# Molière - L’Homme et le Comédien

[p. 796] Autant peut-être que l’histoire de sa vie et la critique de ses œuvres, la personne de Molière a souffert de l’enthousiasme déclamatoire et de l’esprit d’à-peu-près. C’était inévitable : la tendance qui portait à mettre du romanesque dans toutes ses actions et à tout amplifier dans son génie pouvait-elle l’épargner lui-même ? En ceci comme dans le reste s’est donc formée une légende qui conduit à un double écueil, l’admiration béate ou le dénigrement par réaction, et qui pèse lourdement sur le sujet, car il faut la subir ou la combattre. Elle est d’autant plus fâcheuse qu’au lieu d’embellir son objet, elle finirait, si l’on n’y prenait garde, par le rendre ridicule. On lui doit, en effet, un certain nombre de développemens dans le genre de celui-ci : « Presque toutes les têtes de l’histoire ancienne ou moderne ont une analogie plus ou moins lointaine avec quelque race animale ; Molière ne ressemble à aucun type de la création inférieure. Il est véritablement formé à l’image de Dieu, suivant le symbole de la Genèse. Et comme les Athéniens recommandaient à leurs femmes, afin qu’elles procréassent de beaux enfans, d’orner leurs maisons avec les statues des gladiateurs et des héros, de même on pourrait conseiller aux matrones de notre temps de placer dans leurs alcôves le portrait de Molière. Les générations futures y gagneraient sans doute en beauté physique et morale[[1]](#footnote-1). » Voilà [p. 797] le ton. Il s’agirait d’un saint, que la dévotion, inspirée par une telle idée et parlant ce langage, passerait pour niaise ; mais on s’étonne, puisqu’il s’agit de Molière, que le souvenir de Thomas Diafoirus et de ses « qualités pour le mariage et la propagation » n’ait pas arrêté la plume qui se complaisait en ces phrases étranges. Et pourtant, si l’exposition prolongée d’une idole excite l’impatience, c’est un bien vif plaisir que de ressaisir l’habitude extérieure et l’être moral d’un homme de génie. Rien n’empêche de se donner ce plaisir avec Molière. On se plaint volontiers de la pénurie des renseignemens à son sujet, mais, en remontant aux sources, on s’aperçoit vile que les contemporains du poète peuvent amplement satisfaire notre curiosité. Amis ou ennemis, panégyristes ou pamphlétaires il n’y a qu’à les contrôler les uns par les autres, et ils nous laissent voir Molière tel qu’il apparaissait aux spectateurs de son théâtre et aux témoins de sa vie privée. D’autre part, le poète a si souvent parlé de lui-même, directement ou par allusion, volontairement ou d’une manière inconsciente, qu’il suffirait à la rigueur de rapprocher certains passages de ses œuvres pour le bien connaître au point de vue qui nous occupe. Je voudrais donc tenter ce contrôle et ce rapprochement comme conclusion des études biographiques sur Molière que l’on a pu lire ici[[2]](#footnote-2).

## I

Et, d’abord, Molière était-il grand ou petit, gras ou maigre, brun ou blond, beau ou laid ? Au premier abord, la réponse à cette question semble facile. Il y a un type de Molière que tout le monde connaît, car il a été répandu à profusion par tous les procédés possibles de reproduction artistique : taille assez haute, élégante et libre, grands yeux noirs, grand nez aux larges narines, grande bouche aux lèvres charnues, teint brun, poil châtain foncé, avec la petite moustache et l’ample perruque caractéristiques du siècle ; et, malgré cette exagération de tous les traits, rien de déplaisant ni de vulgaire, une expression générale de force, de génie et de bonté. C’est dans le dernier quart du XVIIIe siècle que ce type fut fixé d’une façon définitive par Houdon, dans le buste qui décore aujourd’hui le foyer public de la Comédie-Française. Depuis lors, nos peintres et nos sculpteurs n’ont guère fait que le reproduire avec de légères variantes : on Io retrouve dans le Molière placé par Ingres dans son *Apothéose d’Homère*, dans la statue sculptée par Sudre pour la fontaine de la rue de Richelieu, dans le *Molière mourant* de M. Ailouard, [p. 798] dans le *Molière jeune* exposé par M. Icard au Salon de cette année. Et, si des œuvres d’art on descend aux plus simples images, portraits des éditions courantes, estampes populaires, bons points d’écoles, etc., c’est toujours la répétition plus ou moins lointaine du buste de Houdon que l’on a sous les yeux. Ce Molière est à la fois si général et si présent au souvenir de tous, qu’il provoque des attributions très fantaisistes. On ne peut plus découvrir un portrait ancien, à petites moustaches, à grands cheveux et à traits accentués, sans le baptiser aussitôt du nom de Molière : ainsi la belle toile léguée par Ingres au musée de Montauban, et qui représente qui l’on voudra, sauf l’auteur du *Misanthrope*. Il n’est pas de galerie privée un peu notable, où ne figure quelque tableau ainsi dénommé, toujours authentique, à en croire le propriétaire, et très supérieur comme ressemblance à tous les portraits connus. Celle d’un ancien commandant du génie, H.-A. Soleirol, mérite sous ce rapport une mention particulière : on n’y comptait pas moins de cent vingt-neuf peintures et dessins\*consacrés à Molière, tous originaux, cela va de soi ; le digne commandant, proie sans défense pour les brocanteurs, achetait tout ce qu’on lui apportait, adoptait toutes les attributions, et en inventait lui-même au besoin. Presque aussi dénué de critique, quoique érudit de profession, Paul Lacroix se montrait cependant un peu moins large : dans son *Iconographie moliéresque*, il n’admettait, comme originaux, que vingt-cinq portraits peints et neuf gravés.

Ce serait encore beaucoup : mais deux critiques d’art plus éclairés et moins enthousiastes, MM. Henri Lavoix et Emile Perrin, réduisent notablement ce chiffre : le premier conclut qu’une dizaine de ces portraits peuvent être considérés comme documens ; deux seulement ont paru au second dignes d’une étude détaillée. Ces deux toiles élues se trouvent, l’une à la Comédie-Française, dans le foyer des artistes, l’autre au château de Chantilly, dans la galerie de M. le duc d’Aumale. D’ordinaire, on les attribue toutes deux à Mignard, qui, à partir de 1657, fut en relations d’amitié avec Molière ; M. Emile Perrin ne lui laisse que la première et revendique la seconde pour Sébastien Bourdon. Avec un peu moins d’éclectisme que M. Lavoix, un peu plus que M. Perrin, on pourrait joindre à ces deux toiles, qui sont des œuvres d’art de premier ordre, une estampe grossière, signée Simonin, dont la Bibliothèque nationale possède le seul exemplaire connu ; le Molière compris dans un tableau anonyme, assez ordinaire, peint en 1670 et représentant *les Farceurs français et italiens depuis soixante ans*, qui appartient aussi à la Comédie-Française ; et les figures très médiocres dessinées par Brissart et Sauvé pour l’édition de Molière publiée en 1682. L’on aurait ainsi tous les élémens nécessaires pour se faire une idée juste de la [p. 799] personne de Molière. Il est probable, en effet, que Simonin a dessiné son modèle d’après nature ; le tableau des « farceurs » est trop exact dans l’ensemble pour ne l’être pas sur un détail essentiel ; quant à Brissart et Sauvé, ils publièrent leur suite moins de dix ans après la mort de Molière, et divers indiens laissent croire qu’ils l’avaient préparée de son vivant. On regrette de ne pouvoir plus joindre à cette liste le portrait du Louvre, qui inspirait à Michelet une si belle page descriptive ; mais, longtemps classé sous le nom de Mignard, puis de Lebrun, puis de Lenain, il reste aujourd’hui sans attribution et pourrait bien n’être, lui aussi, qu’un Molière par à peu près.

Eh bien, je regrette de détruire une illusion chez ceux qui ne voient la beauté intellectuelle que complétée par la beauté physique, mais, comparaison faite de ces divers documens, je suis obligé de dire que Molière était laid. Non pas, bien entendu, d’une laideur déplaisante : des traits que le génie éclaire peuvent être irréguliers, la flamme intérieure leur donne une beauté d’ordre supérieur. Mais, le génie mis à part, tout, dans ce corps et ce visage, était le contraire de la régularité. D’abord, quoi qu’en dise Mlle Poisson, — qui, en 1740, à près de soixante-quinze ans, traçait de mémoire le portrait d’un original vu par elle à sept ans, — Molière n’avait pas « la taille plus grande que petite, » mais justement le contraire : il était plus petit que grand. Il suffit, pour s’en convaincre, de regarder le tableau des « farceurs, » où sa stature, en tenant compte de la perspective, est sensiblement inférieure à celle des autres personnages. De même dans les estampes de Brissart et Sauvé, celles, notamment, du *Médecin malgré lui*, de *l’Avare* et le *l’Impromptu de Versailles*. Le cou est très court, la tête enfoncée dans les épaules ; et cette conformation, dont les ennemis de Molière, comme Montfleury et Chalussay, n’ont pas manqué de tirer parti, était assez frappante pour que le peintre n’ait pas cru pouvoir la dissimuler tout à fait dans les portraits, évidemment flatteurs, de la Comédie-Française et de Chantilly. Le buste est massif et trapu, les jambes longues et grêles. Sur ce corps sans harmonie une très grosse tête, avec un visage rond, des pommettes saillantes, des yeux petits et très écartés l’un de l’autre, un nez large à la racine et des narines dilatées, une grande bouche et des lèvres épaisses, un menton fortement accusé, le teint brun, la moustache et les cheveux presque noirs. On comprend qu’un homme ainsi bâti n’ait jamais pu s’imposer au public dans les amoureux tragiques ; mais, mieux fait et avec des traits plus fins, aurait-il réussi complètement dans la comédie et dans la farce ? La beauté l’y eût plus gêné que servi. D’autre part, si l’on trouve ici la vérité choquante, c’est que, le plus souvent, lorsque l’on [p. 800] songe à Molière, on ne considère que le grand écrivain et pas du tout l’acteur, quoique la comédie jouée ait tenu autant de place dans son existence que la comédie écrite ; on ne veut voir l’auteur du *Misanthrope* que sous de nobles traits.

Je me suis constamment applique, au cours de ces études, à tenir compte d’un élément d’appréciation trop négligé d’ordinaire dans les études sur Molière, la chronologie. Nulle part il n’est plus nécessaire que dans le sujet qui nous occupe. Si un homme offre plusieurs aspects aux différentes époques de sa vie et, pour ainsi dire, ne se ressemble pas à lui-même, selon qu’il est jeune ou vieux, heureux ou malheureux, tranquille dans son intérieur, ou façonné pour un rôle public, cela est surtout vrai de Molière, qui fut tant de choses, successivement ou à la fois, et dont la carrière diffère tant vers la fin de ce qu’elle fut au commencement. Il est impossible de nous le représenter dans toutes les phases de son existence ; cependant, les portraits authentiques, dont je viens d’indiquer les principaux nous le montrent avec des manières d’être assez variées. Celui de la Comédie-Française le représente dans un rôle de théâtre, et un rôle tragique : César, de *la Mort de Pompée*. Drapé de pourpre, couronné de lauriers, le bâton de commandement à la main, il a l’expression solennelle que prennent les comédiens dans les rôles de ce genre et qu’il leur est bien difficile de ne pas exagérer un peu. La tête est droite, la figure énergique, les yeux pleins de flamme : aussi peut-on conjecturer que cette toile a été peinte lorsqu’il était encore dans sa pleine vigueur, entre 1660 et 1665. On peut rapporter à la même époque l’estampe de Simonin, où rien non plus ne trahit l’affaissement. Ici, par un contraste curieux avec le portrait de Mignard, c’est l’acteur comique, le « farceur, » que nous avons devant nous. En costume de Sganarelle, c’est-à-dire sous un accoutrement burlesque, qui tient du Scapin et du Scaramouche, le bonnet à la main, la lèvre charbonnée d’une grosse moustache en parenthèse, il s’avance à la rampe pour haranguer le public. Plus l’ombre, cette fois, de noblesse ou même de sérieux ; il s’incline dans une posture contournée, il rit largement, il grimace. C’est encore l’acteur comique, mais dans un rôle plus relevé, Arnolphe de *l’École des femmes*, que nous offre le tableau « des farceurs, » et dans le repos, la détente qui suit la représentation, sans les « roulemens d’yeux extravagans » et les « larmes niaises » qui viennent de « faire rire tout le monde. » A l’époque où ce tableau fut peint, Molière était déjà reconnu grand homme et la gloire de l’écrivain accompagnait l’acteur dans les emplois les plus bouffons ; le peintre n’a donc pas osé, semble-t-il, faire grimacer son modèle à l’unisson des fantoches parmi lesquels il ne pouvait se dispenser de le ranger, vu le sujet du tableau et [p. 801] une partie des rôles créés par Molière. Avec le portrait de Chantilly, nous ne sommes plus en présence du comédien, mais de l’homme privé, simplement vêtu d’un costume d’intérieur ; quant à la physionomie, elle est profondément triste ; l’œil languissant, le front ridé, les joues creuses, le pli des lèvres, dénotent la souffrance ; la tête semble plier sous le poids d’une irrémédiable fatigue. Cette toile ne peut avoir été peinte qu’entre 1668 et 1672, lorsque la maladie dont souffrait alors Molière et un labeur toujours plus écrasant avaient ruiné ses forces et altéré profondément ses traits.

Mais, quelle que soit l’exactitude de ces divers portraits, le buste de Houdon conservera toujours le privilège de laisser dans l’esprit des lecteurs de Molière et des spectateurs de ses pièces l’image qu’ils évoqueront le plus volontiers. Il est certain que Houdon, avec sa conscience habituelle, a eu devant les yeux deux au moins des portraits que je viens de signaler ou les gravures qui en avaient été faites ; mais il s’est servi avec une liberté créatrice des élémens qu’ils lui fournissaient. Il a allongé la figure, agrandi et rapproché les yeux, aminci le nez, allégé les lèvres, abaissé les épaules ; tout en conservant la force accentuée des traits, il les a poussés de parti-pris à la distinction et à la finesse. Cette transformation nous a valu un chef-d’œuvre, et il y reste assez du Molière authentique pour sauvegarder les droits de la vérité. Les images consacrées par l’art aux grands hommes n’ont qu’un but : compléter l’impression laissée par leurs œuvres ; le buste de la Comédie-Française l’atteint tout à fait ; il est, selon l’heureuse expression de M. Perrin, « le Molière de la postérité. »

## II

A ces renseignemens fournis par l’art, la littérature en ajoute qui nous font connaître non plus seulement l’extérieur immobile de Molière, mais sa façon de vivre dans la société de son temps. De très bonne heure, ce qui frappait le plus en lui, c’était son attitude d’observateur. Une tradition bien connue rapporte qu’à Pézenas il s’en allait, les jours de marché, s’installer dans la boutique d’un barbier, et que, assis dans un grand fauteuil, il écoutait, il regardait, tandis que bourgeois et manans, gentilshommes campagnards et beaux de petite ville bavardaient autour de lui. A Paris, il conserve la même habitude ; on le rencontre souvent dans les boutiques où fréquentent les gens du bel air, et il ne les quitte pas de l’œil, tandis qu’ils font leurs emplettes. Donneau de Visé, dans sa comédie de *Zélinde*, fait ainsi parler un marchand de la rue Saint-Denis : « Élomire n’a pas dit une parole. Je l’ai trouvé appuyé [p. 802] sur ma boutique, dans la posture d’un homme qui rêve. Il avoit les yeux collés sur trois ou quatre personnes de qualité qui marchandoient des dentelles ; il paraissoit attentif à leurs discours, et il sembloit par le mouvement de ses yeux qu’il regardoit jusques au fond de leurs âmes pour y voir ce qu’elles ne disoient pas ; je crois même qu’il avoit des tablettes, et qu’à la faveur de son manteau, il a écrit, sans être aperçu, ce qu’elles ont dit de plus remarquable. — Peut-être, fait observer un des interlocuteurs, peut-être que c’étoit un crayon, et qu’il dessinoit leurs grimaces, pour les faire représenter au naturel sur son théâtre. — S’il ne les a dessinées sur ses tablettes, reprend l’autre, je ne doute point qu’il ne les ait imprimées dans son imagination. C’est un dangereux personnage ; il y en a qui ne vont point sans leurs mains ; mais l’on peut dire de lui qu’il ne va point sans ses yeux ni sans ses oreilles. » Malgré l’intention satirique du morceau, malgré le sens haineux de la phrase finale, où Molière est comparé aux voleurs qu’il faut surveiller, l’original ainsi vu par l’auteur de *Zélinde* avait tant de relief qu’il a suffi de le crayonner d’une main assez lourde pour tracer un croquis où éclate la vérité.

J’ai déjà dit quelles étroites relations Molière entretenait avec sa famille depuis son retour à Paris et ce qu’il prit à ce milieu bourgeois. Pour deviner son attitude à la cour, il n’y a qu’à feuilleter ses pièces, à relire surtout *le Remercîment au roi*. Au milieu de la troupe dorée des courtisans, qui bruit et papillonne, il dissimule ses inséparables tablettes, dessine ou prend des notes, d’après le marquis qui peigne sa perruque en grondant une petite chanson ; il saisit au vol la dispute de deux fats qui se renvoient mutuellement aux comédies de Molière. Dans les « visites » de sa troupe chez les grands seigneurs, il observe les manières, les airs, les laçons de dire de la noble assemblée ; avant et après la représentation, tandis qu’il reçoit ordres ou complimens avec la docilité et la modestie obligées, il observe encore. Cela ne lui suffit pas ; il veut connaître ses modèles de façon plus intime. Il accepte donc leurs invitations, car, à cette époque déjà, l’on est très friand dans le beau monde de voir de près les hommes de lettres et les corné liens. Sur ce point, l’auteur de *Zélinde* nous renseigne encore : « A peine les personnes dont je vous viens de parler étoient-elles sorties, que j’ai ouï la voix d’un homme qui crioit à son cocher d’arrêter, et le maître, qui paraissoit un homme de robe », a crié à Elomire : « Il faut que vous veniez aujourd’hui dîner avec moi ; il y a bien à profiter : je traite trois ou quatre turlupins, et je suis assuré que vous ne vous en retournerez pas sans remporter des sujets pour deux ou trois comédies. » Elomire est monté en carrosse sans se faire prier. Il n’est donc pas jusqu’à la société parlementaire, toute sérieuse et guindée, [p. 803] qui ne cède au désir d’attirer l’homme à la mode. Mais, une fois arrivés, il se peut bien que l’hôte de Molière soit déçu dans sa secrète espérance. Peut-être voulait-il, en réalité, l’offrir à ses convives ; Molière, lui, au lieu de se donner en spectacle, entend profiter de celui qu’on lui a promis ; il ne dit mot et raille, à l’occasion, ceux dont il a trompé le petit calcul ; ainsi, dans *la Critique de l’École des femmes*, par la bouche de la rieuse Élise. Ce mutisme, cette attention continuelle, ce profond regard obstinément fixé, frappent tout le monde et Boileau appelle son ami d’un nom qui doit lui rester, le Contemplateur. Ce n’était pas, en effet, une exception chez lui pour se défendre des importunités mondaines. En parlant de « son habituelle paresse à soutenir la conversation, » il dit vrai, et la notice de 1682 complète le renseignement en nous apprenant, ce dont nous nous serions bien un peu doutés, qu’il causait très agréablement quand il le voulait, mais qu’il se taisait à l’ordinaire, car il n’aimait causer qu’avec ceux qui lui plaisaient. Bien avant, Chappuzeau l’avait montré «  d’une conversation si douce et si aisée, que les premiers de la cour et de la ville étaient ravis de l’entendre. »

De fait, celui qui, dans *le Misanthrope*, définit l’amitié avec une conviction si sérieuse et si ferme, eut beaucoup d’amis, et qui comptent parmi les personnes les plus illustres, ou les plus dignes d’estime de son temps. Aussi justement que Boileau, il aurait pu opposer à la haine des envieux et au blâme des sots des suffrages flatteurs entre tous. Simple comédien de campagne, il entretient avec le prince de Conti, de 1653 à 1056, des relations dont un témoignage récemment mis en lumière[[3]](#footnote-3), celui de l’aumônier du prince, l’abbé de Voisin, nous permet d’apprécier le caractère : le prince « conféroit souvent » avec le comédien, « et, lisant avec lui les plus beaux endroits et les plus délicats des comédies tant anciennes que modernes, il prenoit plaisir à les lui faire exprimer naïvement. » Il ne fallut rien moins que les instances répétées de l’évêque d’Alet, Pavillon, pour rompre ce commerce. Bans une catégorie sociale moins élevée, bien moins haute encore, si l’on tient compte du préjugé, Molière avait reçu le plus cordial accueil de Pierre de Boissat, vice-bailli de Vienne en Dauphiné, et membre de l’Académie française depuis la création. Boissat n’était qu’un écrivain médiocre, mais il aimait sincèrement les lettres, les arts, les artistes, et il manifestait ce goût avec une liberté d’esprit et une indépendance d’allures très méritoires de tout temps chez un provincial : « Il vouloit, dit son biographe, que Molière prît place à sa table ; il lui donnoit d’excellens repas et, au [p. 804] contraire de certains fanatiques, ne le mettoit pas au rang des impies et des scélérats, quoiqu’il fût excommunié. » Ce digne bailli nous fait entrevoir un coin de la vieille France, où l’on vivait largement, avec bonne humeur, sans rigorisme, heureux de saisir les occasions trop rares de plaisir relevé. *Le Roman comique* ne nous donne que la caricature de ces bons bourgeois accueillant des comédiens de passage ; le même tableau est indiqué d’une touche plus vraie par le biographe du bailli-académicien. Plus tard, à Paris, Molière a des amis de toute sorte et dans tous les mondes. D’abord Chapelle, l’incorrigible épicurien, qui l’emmène, naturellement, dans un des nombreux cabarets où lui-même a ses hantises, *A la Croix de Lorraine*, avec le comte de Lignon, l’abbé du Broussin, des Barreaux, plusieurs autres ; et l’on boit si bien qu’à la sortie, entre chien et loup, on chante en chœur, Molière plus fort que les autres, car il est « en goguettes. » Cette liaison dura longtemps, très cordiale de part et d’autre. Molière eut bien à se défendre contre un accès de vanité de Chapelle, qui allait répétant que lui, Chapelle, avait fait le meilleur des *Fâcheux* ; il dut souvent chapitrer son ami, pour lequel les parties de débauche n’étaient point des accidens, mais une règle de conduite. Malgré tout, il n’y eut entre eux ni brouille ni refroidissement : lorsque Chapelle quittait Paris pour aller passer quelques jours chez des amis de campagne, il envoyait à Molière d’excellens pâtés, fabriqués exprès pour lui ; dans l’occasion, il se montrait sérieux et de bon conseil : c’est à Chapelle que le mari d’Armande confie ses peines ; c’est Chapelle qui décide les deux époux, quelque temps séparés, à reprendre la vie commune.

Aux « parties » de *la Croix de Lorraine*, Molière préférait sans doute ces réunions, moins nombreuses et plus calmes, où se trouvaient, avec lui, Boileau, Racine et La Fontaine. Les quatre poètes avaient de bonne heure cédé au penchant qui, de tout temps, a porté les écrivains et les artistes à se chercher. Boileau loua donc, rue du Vieux-Colombier, un appartement où ils se réunissaient jusqu’à trois fois par semaine, pour converser à loisir. Depuis qu’une exacte critique a examiné de près les allusions contenues dans le début des *Amours de Psyché[[4]](#footnote-4)*, on regrette de ne pouvoir plus reconnaître Molière parmi les quatre amis qui s’en vont écouter, dans les jardins de Versailles, la lecture du poème nouveau ; mais rien ne s’oppose à ce que l’on applique toujours aux réunions tenues chez Boileau ce que dit La Fontaine de « l’espèce de société » qui unissait les promeneurs de Versailles. On sait dans quelles circonstances, au mois de décembre 1685, Molière et Racine [p. 805] se brouillèrent ; mais l’amitié de Molière avec les trois autres survécut à la brouille, comme aussi une estime réciproque entre Racine et lui. Boileau, surtout, trouva le moyen de rester également uni aux deux poètes, séparés par les deux plus fortes causes de ressentiment qu’il y ait au monde : une rivalité amoureuse et une antipathie de métier. Il visitait assidûment Molière, lui lisait ses ouvrages, lui donnait et en recevait d’utiles conseils ; et, plus tard, avec quelle émotion, réunissant dans une même épître les deux noms de Molière mort et de Racine survivant, il opérait leur réconciliation posthume ! Lorsque parurent *les Plaideurs*, Molière proclama l’excellence de la pièce contestée ; quant à Racine, s’il jugeait mal *l’Avare*, il répondait à un complaisant qui croyait lui être agréable en dépréciant *le Misanthrope* : « Il est impossible que Molière ait fait une mauvaise comédie ; retournez-y et examinez-la mieux. »

En dehors de ceux avec qui il était en guerre forcée et comme naturelle, on ne trouve pas Molière moins sûr de relations avec ses autres contemporains. Plusieurs eurent des torts envers lui ; il est impossible de lui en découvrir envers aucun. Dans *la Critique de l’Ecole des femmes*, il avait légèrement traité la tragédie, et le grand Corneille, dit-on, avait reconnu la sienne propre dans celle qui « se guindé sur les grands sentimens, brave en vers la fortune, accuse les destins et dit des injures aux dieux. » De là une vire irritation chez le vieux poète, d’autant plus sensible aux allusions de ce genre qu’il voyait la faveur s’éloigner de son théâtre. Lorsque la fièvre de la bataille fut tombée, Molière n’eut pas de peine à lui persuader que cette attaque ne visait pas l’auteur du *Cid* et, par ses bons procédés, il effaça jusqu’au souvenir de la blessure. Lui-même, en effet, jouait assidûment Corneille, il le prit pour collaborateur dans *Psyché*, il représenta d’original *Bérénice* et *Attila*, en payant ces deux pauvres pièces 2,000 livres chacune ; et jamais encore droits d’auteur n’avaient atteint ce chiffre. J’ai déjà dit ce qu’il avait fait pour Lulli et comment « l’homme de Florence » le paya de retour. Pendant ses courses en province, il avait connu Mignard, et cette rencontre fut le point de départ d’une constante amitié. Molière donna la fille de Mignard pour marraine à l’un de ses enfans ; Mignard peignit plusieurs fois le portrait de Molière, et, lorsqu’il eut terminé la fresque du Val-de-Grâce, Molière, non content de célébrer ce grand travail avec l’enthousiasme que l’on sait, plaida courageusement auprès de Colbert la cause de son ami, « mauvais courtisan, » qui donnait plus à l’étude qu’à a la visite, » et n’aimait pas à « fatiguer les portiers » des grands. Il avait un autre ami intime, le physicien Rohault, et à tous deux « il se livrait sans réserve. » Avec les autres, il était [p. 806] « civil et honorable dans toutes ses actions, » dit Chappuzeau, « parfaitement honnête homme, » ajoute La Grange, qui s’y connaissait, « d’une droiture de cœur inviolable, » répète Grimarest, sur le témoignage de Baron.

Enfin, si nous sortons du monde des lettres, des arts et de la science, où il est naturel que Molière ait eu ses principales relations, pour revenir à la haute société, nous y trouvons des amis de Molière, et de tout degré. Il était assidu chez Ninon de Lenclos, dont la liberté d’esprit le mettait tout à fait à l’aise ; il la consultait fréquemment et profitait beaucoup de ses avis, la tenant pour « la personne du monde sur laquelle le ridicule faisait la plus prompte impression. » Il l’aurait eue pour collaboratrice dans la cérémonie du *Malade imaginaire*, composée, paraît-il, au cours d’un dîner qui comptait deux autres convives de marque, Boileau et Mme de La Sablière. Le même maréchal de Vivonne, dont Boileau mettait l’estime à si haut prix, était aussi l’ami de Molière, et Voltaire va jusqu’à dire qu’il « vécut avec lui comme Lélius avec Térence. » Enfin, le poète trouvait près du grand Condé protection, défense et cordial accueil. Lui-même nous a conservé la spirituelle réponse faite par le prince à Louis XIV, sur la sévérité des dévots pour *Tartuffe* et leur indulgence pour une pièce vraiment impie, *Scaramouche ermite*. Selon Grimarest, Condé « envoyait chercher souvent Molière pour s’entretenir avec lui, » et il lui aurait dit un jour : « Je vous prie, à toutes vos heures vides, de venir me trouver ; faites-vous annoncer par un valet de chambre ; je quitterai tout pour être à vous. » Il déclarait, en effet, ne s’ennuyer jamais avec un homme dont la science et le jugement étaient inépuisables. Louis XIV ayant tenu le même langage à Racine et à Boileau, on peut admettre que le prince, obligé à moins de réserve que le roi, fut aussi bienveillant pour Molière. On aime à trouver ainsi l’auteur du *Misanthrope* dans ce cortège de nobles esprits qui font à distance si belle figure autour du grand Condé.

## III

Après la vie mondaine de Molière et ses relations d’amitié, tâchons de pénétrer jusqu’à sa vie intime et de surprendre l’homme lui-même avec son caractère et son humeur. De même que sa personne physique est généralement regardée comme un type de beauté, un lieu-commun déjà vieux le comble de toutes les vertus morales. Celui-ci a plus de raisons d’être et s’appuie sur des autorités moins contestables que l’autre. Nous avons déjà vu les éloges que La Grange, Chappuzeau et Grimarest donnent à ses qualités de cœur ; Grimarest confirme les siens par une quantité d’anecdotes [p. 807] dont plusieurs peuvent être apocryphes, mais dont le plus grand nombre est vraisemblable ou concorde avec d’autres preuves. D’autres lui rendent indirectement le même témoignage ; ainsi l’auteur de *la Fameuse comédienne*, dont la haine acharnée contre sa femme s’arrête devant lui. Ses admirateurs posthumes avaient donc beau jeu, et ils n’ont pas manqué de s’espacer sur ce thème. C’est à qui le reprendra avec une complaisance, une effusion, un luxe d’épithètes qui, souvent, dépassent la mesure. Par là s’expliquent les impatiences d’hommes d’esprit, agacés à la longue d’entendre dévider les litanies de Molière par des hagiographes béats. L’un d’eux ne serait peut-être pas fâché que Molière ait été un malhonnête homme : « Je l’aime, dit-il, tel qu’il est et même quel qu’il soit. J’entrevois dans sa vie intime de terribles défaillances ; c’était, comme tant d’autres, une pauvre créature impressionnable, sujette à la tyrannie des instincts et souvent en proie au hasard et à l’aventure. Homme, je l’aime pour sa faiblesse. » Nul, on le voit, ne tient moins à partager le sentiment qu’inspirait au bonhomme Andrieux

L’accord d’un beau latent et d’un beau caractère.

J’avoue, pour ma part, conserver quelque chose du vieux préjugé, et ne pas sentir tout le charme du dilettantisme à la Baudelaire, qui trouve la perversité réjouissante et poétique ; car ceci est encore une affectation. Pour Molière, en particulier, il me plaît fort, après y avoir regardé, de ne trouver dans sa vie aucune des « terribles défaillances » entrevues par M. Jules Lemaître.

Ce que j’y vois, au contraire, avec la droiture dont j’ai essayé de donner des preuves, c’est assez de bonté et de bon sens pour que ces deux qualités fussent le fonds essentiel de sa nature. Cette bonté se marquait par l’exercice d’une charité active, variée, délicate. Je ne parle pas seulement des sommes assez fortes qu’il prélevait sur les recettes de son théâtre et distribuait directement ou par l’intermédiaire des religieux ; c’était là une pratique générale chez les comédiens. Mais, en son propre et seul nom, « il donnait aux pauvres avec plaisir et ne leur faisait jamais des aumônes ordinaires. » En voici une preuve assez curieuse. Il venait de jeter une pièce de monnaie à un mendiant, lorsqu’il le voit courir après lui et lui présenter un louis d’or en disant qu’il y avait sans doute erreur : « Tiens, mon ami, lui dit-il, en voilà un autre. » Et il ajoutait : « Où la vertu va-t-elle se nicher ! » Une qualité commune chez les comédiens, c’est leur promptitude à secourir un camarade ; il la pratiquait, lui aussi, sans ostentation, sans éclat, avec une délicatesse qui en doublait le prix. On sait par [p. 808] Grimarest, auquel Baron, témoin du fait, l’avait conté, de quelle manière il accueillit ce Mignot, dit Mondorge, qu’il avait eu dans sa troupe provinciale et qui lui arrivait un jour dénué de tout : « Que croyez-vous que je lui doive donner ? » demandait-il à Baron, qui présentait la requête du malheureux. Baron opinant pour quatre pistoles : « Je vais les lui donner pour moi, dit Molière, mais en voilà vingt autres que je lui donnerai pour vous ; je veux qu’il connaisse que c’est à vous qu’il a l’obligation du service que je lui rends. » Aux vingt-quatre pistoles il joignit un très bel habit de théâtre dans l’espoir que « le pauvre homme y trouverait de la ressource pour sa profession ; » et, ce qui vaut mieux encore, « il assaisonna ce présent d’un bon accueil qu’il fit à Mondorge. » Puisqu’il s’agit de Baron, l’on sait avec quel soin il dirigea l’éducation du jeune comédien retiré par lui de chez un montreur de phénomènes. Il avait la main ouverte et prêtait facilement de grosses ou de petites sommes aux débiteurs les plus variés, gros personnages, amis, petites gens : l’inventaire dressé après sa mort énumère parmi eux Lulli pour 11,000 livres ; Mlle de Brie, pour 830 ; Jean Ribou, son libraire, pour 700 ; Beauval et sa femme, pour 110 ; la Ravigote, jardinière de sa maison d’Auteuil, pour autant, etc. J’ai déjà montré, dans une précédente étude, avec quelle générosité il secourut son père besogneux, de quel désintéressement il fit preuve à son égard. Plusieurs fois, dans ses pièces, comme *l’École des maris* et *l’Avare, Tartuffe* et *les Femmes savantes*, il a laissé voir les mêmes qualités par la façon dont il emploie l’éternel ressort du théâtre et de la vie, l’argent, par la promptitude avec laquelle Valère et Clitandre mettent leur bourse et leur dévoûment à la disposition de leurs amis dans l’embarras. On devinerait, en les lisant, si l’on ne le savait d’ailleurs, que l’auteur de ces pièces était une âme libérale et haute.

Pour le bon sens, de même qu’il inspire sa façon de saisir et de montrer le ridicule, il se manifeste partout dans sa vie. En dépit de la résolution qui lui fit quitter la maison paternelle pour embrasser la plus aventureuse des carrières, en dépit du mariage qu’il contracta par amour, — ce sont là crises de vocation ou de passion très conciliâmes avec le jugement le plus net, — l’ensemble de sa carrière révèle beaucoup de bon sens uni à beaucoup d’habileté. Dans sa conduite avec ses ennemis, ses rivaux, ses protecteurs, les grands personnages, le roi, on voit un homme très honnête, très droit, mais très souple et très avisé. Il n’abandonne rien au hasard, combine tout pour l’effet le plus utile, et, jusque dans les démarches de simple politesse, on admire son adresse à porter l’effort sur les points essentiels. Prenez, par exemple, ses épîtres dédicatoires, dont il n’est pas prodigue, bien qu’elles fussent [p. 809] alors de règle : une seule, adressée à Monsieur, en tête de *l’École des maris*, est vraiment à regretter, car il y a forcé les deux règles du genre : l’humilité et la flatterie ; en revanche, il y en a une, celle de *la Critique de l’École des femmes*, à la reine mère, qui est un chef-d’œuvre de tact et d’habileté. Spéculant sur la piété d’Anne d’Autriche, on le représentait comme un parodiste des choses saintes, on l’accusait de « lasser tous les jours la patience d’une grande reine continuellement en peine de faire réformer ou supprimer ses ouvrages. » C’est à la même Anne d’Autriche qu’il dédie sa défense, et, de la sorte, il se fait une alliée de celle qu’on veut lui susciter comme ennemie. Sa manière de se défendre dans *la Critique*, dans *l’Impromptu*, dans les placets et la préface de *Tartuffe*, est encore un modèle. Il se couvre en découvrant l’adversaire, il s’engage à fond en se ménageant toujours une retraite et des retours offensifs. S’il a de l’impatience, il la maîtrise et n’en laisse paraître qu’un frémissement de passion et de colère qui sont d’un puissant effet. Les argumens solides, topiques, il les présente avec une force qui les rend irrésistibles ; les points faibles, il les masque habilement ; il évite tous les pièges semés sur le terrain où il manœuvre. Partout une sûreté de raisonnement qui dénote son philosophe nourri de logique. Est-il toujours bien sincère, ainsi, lorsqu’il repousse énergiquement le reproche de faire des personnalités, lorsqu’il proteste de son respect pour la médecine, la religion, les puissances établies ? Ceci est une autre affaire : j’aurai tout à l’heure à parler de ses sentimens religieux et de son opinion sur la médecine ; mais, je crois, s’il était bon royaliste, qu’envers les gens constitués en dignité il ne péchait point par excès de respect intérieur. Aussi, dans sa façon de discuter contre ce qui l’inquiète, le menace ou le gêne, y a-t-il parfois un peu de subtilité sophistique et de spécieux.

Pour sa morale et sa conception de la vie, c’est encore son théâtre qui peut nous en donner la clé. Les auteurs dramatiques de tous les temps, qu’ils le veuillent ou non, ne pratiquent pas leur art comme chose purement objective ; tous y mettent plus ou moins de leur âme. Le chœur, le prologue, quelque personnage secondaire était jadis l’interprète de leur philosophie ; les comiques modernes ont les raisonneurs, dont tous ont usé, quelques-uns abusé. Ceux de Molière, par la synthèse de leurs traits divers, représenteraient assez bien son propre caractère. Il n’est pas tout l’un ou tout l’autre, il n’avait pas le sang-froid de celui-ci, le parfait équilibre de celui-là, mais dans tous et chacun il a mis quelque chose de lui-même. Si donc on essaie de dégager leur commune physionomie morale, on leur trouve beaucoup de tolérance et d’indulgence pour les faiblesses de notre nature, la conviction que la vie est bonne en elle-même et [p. 810] qu’il faut en jouir, la croyance à la légitimité des instincts, tempérée par le sentiment de l’honneur, le sens pratique, le goût de la grosse plaisanterie gauloise, la haine du chimérique et du faux en tout genre, de l’hypocrisie, du pédantisme, de toutes les formes de la sottise et de la fatuité, la passion de la franchise et du naturel. On a reconnu les traits essentiels de cette *morale des honnêtes gens* que Sainte-Beuve a définie dans *Port-Royal* avec une si pénétrante justesse. Les deux faces de cette morale, exagérées pour les besoins de l’antithèse et de l’effet comique, se présentent avec un puissant relief dans les deux héros du *Misanthrope*, Alceste et Philinte. Aucun d’eux n’a ni tout à fait tort ni tout à fait raison, mais il est peu d’idées de l’un et de l’autre qui ne puissent entrer, plus ou moins modifiées, dans la philosophie de Molière lui-même. On aura tous les élémens de celle-ci en interrogeant par surcroît ses valets et ses soubrettes, philosophes à leur manière, tantôt épicuriens, tantôt cyniques, mais dont l’exubérante gaîté ou la morale trop large reposent sur la même notion de la vie.

Dans tout cela, il faut le reconnaître, la pensée maîtresse du siècle, l’idée chrétienne tient fort peu de place. Bien plus, prélats et moralistes ne se trompaient guère en voyant, je ne dis pas un indifférent, mais un ennemi dans l’homme qui écrivait *Don Juan* et *Tartuffe*. Ce n’est pas le moment de discuter en détail l’inspiration de ces deux pièces, mais il faudrait quelque naïveté ou beaucoup de parti-pris pour s’étonner des protestations d’un Bourdaloue, même d’un Rochemont, et ne pas reconnaître qu’à leur point de vue de croyant et de prêtre, ils n’avaient pas tort de prendre l’alarme. Molière devait à Gassendi le point de départ de cette morale, car de la métaphysique de son maître il prit rien ou peu de chose. Mais, comme il arrive toujours à ceux que leur originalité naturelle préserve d’être de purs disciples, il se forma surtout par la pratique de la vie ; or, son existence, tant à Paris qu’en province, était-elle de nature à faire de lui un chrétien ou même un stoïcien ? Il fut donc un épicurien, prenant de la vie tout ce qu’elle mettait à sa portée de désirable : amour et plaisir, richesse et gloire. Si l’on demande aux faits positifs des preuves de cet état moral, on n’a que l’embarras du choix : son goût pour Lucrèce qu’il traduit, sa longue amitié avec Chapelle, ses relations avec le sceptique La Mothe le Vayer et l’incrédule des Barreaux. Il faisait comme eux sur les matières de foi, protestant de son respect pour elles, les réservant peut-être dans sa conscience, mais la conviction profonde, la direction intérieure, le recours toujours prêt, tout cela lui manquait. Il pratiquait, et, en mourant, demandait un prêtre avec instances. C’est, du moins sa femme qui le dit dans la « requête à fin d’inhumation » qu’elle présentait à l’archevêque de Paris. Il se pourrait [p. 811] bien que, dans son vif désir d’obtenir des obsèques décentes, elle eût un peu exagéré. Mais, enfin, tenons pour vrai ce qu’elle avance : Molière s’était assuré d’un confesseur en titre, l’abbé Bernard, prêtre habitué de Saint-Germain-l’Auxerrois[[5]](#footnote-5), il pratiquait, il faisait ses pâques. Agir autrement eût été une grosse imprudence au XVIIe siècle pour un homme très en vue, obligé de compter sur les puissances. Comme Gassendi, comme plusieurs autres du même caractère, il tenait à finir convenablement. Mais n’allons pas plus loin : les prêtres de Saint-Eustache manquèrent à leur premier devoir en ne se rendant pas à son appel ; le curé de la paroisse et l’archevêque firent preuve d’une mauvaise volonté où l’inintelligence avait autant de part que l’observation des lois de l’église, mais, franchement, ni les uns ni les autres n’avaient tout à fait tort en refusant de voir en lui un chrétien.

Cherchant le bonheur en ce monde, l’épicurien demande à la vie tout ce qu’elle peut donner. Ce rat le cas de Molière ; il essaya d’arranger la sienne de façon à en tirer la plus grande somme possible de bien-être et de plaisir. D’abord, il aimait la bonne chère : je n’en veux d’autre preuve que les renseignemens fournis par d’Assoucy sur son existence en province avec les Béjart : les « sept ou huit plats, » les « friands muscats, » célébrés par le maître gourmand, cette chère plantureuse et délicate qui dure « six bons mois » ne pouvaient être une exception. Qu’on lise, au quatrième acte du *Bourgeois gentilhomme*, le menu décrit par Dorante ; il y a là une science, une précision de termes, une complaisance qui dénotent le « bon gourmet, » comme on disait alors. Un renseignement donné par de Visé montre qu’il aimait à recevoir et qu’il recevait bien : s’il acceptait volontiers à dîner chez les gens du bel air pour les observer à loisir, « il rendait tous les repas qu’il recevait. » Traiter des grands seigneurs lui eût été impossible sans un train de maison luxueux ; il avait donc mis la sienne sur un grand pied, grâce aux profits de son théâtre. Grimarest lui attribue un revenu moyen de 30,000 livres, chiffre énorme pour le temps et qu’il faut multiplier par 5 pour évaluer ce qu’il représenterait de nos jours. Il n’est, cependant, pas trop élevé, si l’on considère qu’il touchait quatre parts à son théâtre, parfois même jusqu’à cinq ; or, dans les bonnes années, une part dans la troupe du Palais-Royal allait de [p. 812] 4,000 à 5,500 livres. Molière avait, en outre, sa pension comme « bel esprit » et les gratifications royales. Aussi s’était-il meublé comme un grand seigneur ; en 1670, Chalussay décrivait avec une admiration envieuse les splendeurs au milieu desquelles il vivait :

Ces meubles précieux sous de si beaux lambris,

Ces lustres éclatans, ces cabinets de prix,

Ces miroirs, ces tableaux, cette tapisserie,

Qui, seule, épuise l’art de la Savonnerie.

Les papiers de Molière, publiés par Eudore Soulié, nous introduisent, en effet, dans une demeure vraiment somptueuse. Son logement de la rue de Richelieu ne comprend pas moins de deux étages, le premier et le second, avec quatre entresols et de vastes dépendances. Dans les quatorze pièces qui le composent sont accumulés les beaux meubles, les verdures de Flandre, les tapis de Turquie, les tableaux, des pendules de Raillard et Gavelle, les deux horlogers en renom, une profusion d’argenterie, de bijoux, de linge, une batterie de cuisine aussi complète que possible. Plusieurs détails décèlent même le goût du *bibelot*, comme nous dirions aujourd’hui ; ainsi « une grande coupe de porcelaine fine, » soixante-huit pièces de cette porcelaine de Hollande, — « vases, urnes, buires, » — dont on parait les cheminées et les buffets, etc. Grimarest était donc bien renseigné lorsqu’il écrivait : « Il étoit très sensible au bien qu’il pouvoit faire dire de tout ce qui le regardoit ; ainsi, il ne négligeoit aucune occasion de tirer avantage dans les choses communes comme dans le sérieux, et il n’épargnoit pas la dépense pour se satisfaire. » Appelons les choses par leur nom : avec un sentiment très vif du charme que met dans la vie un entourage familier de belles choses, Molière n’était pas exempt d’un certain goût d’ostentation.

Au moment de sa mort, il était servi par un domestique assez nombreux pour une famille de trois personnes : deux femmes, Renée Vannier, dite La Forest, servante de cuisine, Catherine Lemoyne, fille de chambre, et un valet, appelé Provençal, peut-être parce que Molière l’avait ramené de Provence. La Forest, la vieille La Forest, est presque aussi populaire que son maître, grâce à deux anecdotes, venant l’une de Boileau, l’autre de Grimarest. « Molière, dit Boileau, lui lisoit quelquefois ses comédies, et assurait que, lorsque des endroits de plaisanterie ne l’avoient point frappée, il les corrigeoit, parce qu’il avoit plusieurs fois éprouvé, sur son théâtre, que ces endroits n’y réussissoient point ; » et Brossette ajoute qu’elle avait assez de sens littéraire pour ne pas confondre du Brécourt avec du Molière. Selon Grimarest, elle accompagnait son maître au théâtre, et elle y rendait quelques petits services, car le registre de La Grange porte un paiement de 3 livres à son nom ; elle était dans la [p. 813] coulisse et riait aux éclats le jour où Molière, jouant le rôle de Sancho et attendant sur l’âne de rigueur le moment de paraître, fut obligé de brusquer son entrée, emporté par l’âne, qui savait mal son rôle. La première surtout de ces deux anecdotes a fait fortune ; outre qu’elle peut, comme l’a prouvé Alfred de Musset, être un thème à beaux vers, que, surtout, elle se prête à des considérations de haute littérature[[6]](#footnote-6), elle donne lieu d’admirer l’attachement de Molière pour ses vieux domestiques et la familiarité, pleine de bonhomie, dans laquelle il vivait avec eux. Remarquons, cependant, qu’il y eut chez lui plusieurs La Forest successives, dont l’une, de son vrai nom Louise Lefebvre, mourut en 1668 ; suivant un usage qui n’est pas perdu, lorsqu’il changeait de cuisinière, il donnait à la nouvelle le nom de l’ancienne. Il est donc probable que celle dont il se servait pour faire l’épreuve de ses pièces devait moins cet honneur à l’ancienneté de ses services et à l’affection de son maître qu’à un don de nature pour sentir le comique ; comme tant d’autres choses, Molière l’employait au bien de son art. Quant à Provençal, il avait quelque mérite à le garder, car c’était un lourdaud, d’intelligence rudimentaire. Au demeurant, Grimarest nous montre le poète fort impatient, fort exigeant, et cela avec une précision si détaillée, qu’il est bien difficile de ne pas le croire. Un jour que Provençal chaussait obstinément son maître à l’envers, il recevait un coup de pied qui l’étendait par terre ; ce maître « étoit l’homme du monde qui se fesoit le plus servir ; il falloit l’habiller comme un grand seigneur, et il n’auroit pas arrangé les plis de sa cravate ; il étoit incommode par son exactitude et par son arrangement ; il n’y avoit personne, quelque attention qu’il eût, qui y pût répondre : une fenêtre ouverte ou fermée un moment devant qu’il l’eût ordonné le mettoit en convulsion ; il étoit petit dans ces occasions. Si on lui avoit dérangé un livre, c’en étoit assez pour qu’il ne travaillât de quinze jours. Il y avoit peu de domestiques qu’il ne trouvât en défaut, et la vieille servante La Forest y étoit prise aussi souvent que les autres, quoiqu’elle dût être accoutumée à cette fatigante régularité que Molière exigeoit de tout le monde. Et même, il étoit prévenu que c’étoit une vertu ; de sorte que celui de ses amis qui étoit le plus régulier et le plus arrangé étoit celui qu’il estimoit le plus. » Là-dessus, un honnête biographe s’étonne et s’indigne ; avec J.-B. Rousseau, il y voit « trop ouvertement le dessein de déshonorer Molière, » et il oppose à [p. 814] Grimarest l’autorité de Mlle Poisson, d’après laquelle Molière était « complaisant et doux. » Grimarest n’avait pas d’aussi noirs desseins ; tout son livre témoigne, au contraire, d’intentions excellentes ; mais sa plume est lourde, l’art des nuances lui manque ; il peut dire vrai pour le fond des choses et ne pas bien choisir ses mots. Admettons qu’un ou deux traits du passage qu’on vient de lire soient grossis par maladresse, mais tenons l’ensemble pour exact ; et, de l’éloge de Mlle Poisson, retenons que la bonté naturelle de Molière faisait vite oublier ses accès de colère. Mais ceux-ci sont d’autant plus vraisemblables dans son intérieur, qu’il en avait de terribles au dehors. Bazin a justement remarqué que, s’il a subi de violentes attaques, il a lui-même usé et abusé du droit de défense, que *l’Impromptu de Versailles* n’est pas précisément l’œuvre d’un homme sans ressentiment, qu’il y a pris l’initiative de la satire personnelle contre ses rivaux de l’Hôtel de Bourgogne, qu’il a traité le pauvre Boursault avec un mépris écrasant. C’était un très honnête homme, mais qui avait ses nerfs, et faciles, à exciter.

Le goût de l’ordre n’empêchait pas un certain laisser-aller dans la conduite de ses affaires. On peut supposer que, jusqu’en 1672, à la mort de Madeleine Béjart, qui était pour lui le meilleur des intendans, l’ordre régna chez lui. Cependant, même sous cette administration, il vivait au jour le jour, sans trop songer au lendemain. L’actif de sa succession fut de 40,000 livres ; c’était peu pour un homme qui en gagnait annuellement 30,000. S’il prêtait facilement, il empruntait de même, faisant compte un peu partout : chez l’épicier, pour 115 livres ; chez le rôtisseur, pour 392, etc. ; il laissait 3,000 livres de petites dettes, contre 1,771 d’argent comptant. Je veux bien qu’une part de ces dettes, où figurent l’ébéniste et le serrurier, le tapissier et le franger, soit motivée par les dépenses d’une récente installation ; malgré tout, il est impossible de méconnaître qu’il balançait mal son actif et son passif. Armande n’était pas femme à remplacer auprès de lui Madeleine Béjart, en fait d’ordre et d’économie : elle tripotait dans les affaires de son mari, qui ne la contrariait pas ; ainsi, sur un prêt de 1,000 livres fait par Molière, elle s’en faisait rembourser 200, dont elle ne donnait pas quittance, et, sans doute, ne lui en disait rien. Décidément, ce ménage de comédiens était bien un de ces ménages d’artistes comme on en voit encore quelques-uns.

Existence facile et large, luxe domestique, laisser-aller, ce n’est qu’une part du bonheur épicurien ; il y faut encore et surtout l’amour. Il ne manqua pas dans la vie de Molière. Sans parler de la passion qui lui fit épouser Armande Béjart, une série d’intrigues, successives ou simultanées, mais ininterrompues, occupa ses loisirs jusqu’à son mariage et en adoucit peut-être les ennuis. D’abord, il [p. 815] semble résulter d’une lettre de Chapelle qu’à son arrivée à Paris Molière entretenait un commerce galant avec une de ses comédiennes, Mlle Menou, et qu’il excitait par là de vives jalousies dans la troupe. Plus tard, il est l’amant heureux ou malheureux de Mlle du Parc, que Racine lui enlève, et de Mlle de Brie, pourvues l’une et l’autre de maris philosophes. Mais, ici encore, n’eussions-nous aucun renseignement positif, il suffirait de feuilleter ses œuvres pour deviner, à la place qu’il y donne à l’amour, celle que l’amour tint dans sa vie. Il était jaloux, et il peint toutes les sortes de jalousie, depuis celle qui caresse comme une flatterie, jusqu’à celle qui insulte et qui blesse. Dans *les Fâcheux*, il institue sur elle toute une discussion théorique, et il en présente le pour et le contre avec une subtilité digne de l’Hôtel de Rambouillet. Il en fait le ressort et le sujet de deux pièces entières : l’une sérieuse, *Don Garcie de Navarre*, l’autre grotesque, *Sganarelle*. C’est encore de la jalousie qu’il s’inspire pour peindre ces délicieuses scènes de brouille et de raccommodement qui reviennent si souvent dans ses pièces. Il effleure même, dans *Amphitryon*, une forme assez particulière de jalousie dont la littérature devait grandement abuser plus tard, celle de l’amant à l’égard du mari. Ailleurs, dans *l’École des femmes*, c’est la jalousie désespérée du vieillard rival d’un jeune homme. Toutes les sortes d’amour lui portent bonheur ; il les exprime avec une vérité suprême, soit en de petites scènes où l’action se pose un moment, mais qui ne tiennent à l’intrigue que par un fil léger, ou dans des pièces entières, inspirées de lai seul. Et toujours, à la sincérité, à l’effusion du poète, on devine qu’il n’y a point là développement heureux des lieux-communs du théâtre, mais expression de sentimens personnels. Nul moins que lui n’est idéaliste et platonique. Les raffinemens des précieuses, leur prétention de réduire « les flammes »

A cette pureté

Où du parfait amour résidé la beauté,

tout cela lui parait un ridicule défi à la nature. Il ne perd jamais une occasion de célébrer l’amour simple et complet, celui qu’inspire la bonne loi naturelle. A défaut de l’amour, il se contente du plaisir ; il y invite, il y excite, dans les vers qu’il mêle aux divertissemens de ses pièces ; déjà saisi par la mort, il le chantait encore dans un intermède du *Malade imaginaire*.

Au penchant vers l’amour et le plaisir il joignait ces qualités affectueuses qui ne sont le privilège d’aucune philosophie, mais que l’on rencontre souvent, elles aussi, chez les épicuriens, car ils n’oublient pas de leur demander un charme aussi vif que celui de [p. 816] l’amour, et il leur manque, pour régler leurs attachemens ou modérer leurs regrets, l’esprit de sacrifice et l’espoir d’une vie future. Molière, lui, « était né avec les dernières dispositions à la tendresse, » comme il le dit dans la fameuse conversation d’Auteuil. Cette tendresse se portait de préférence sur les enfans, qu’il avait toujours beaucoup aimés. Le rôle de Louison, dans *le Malade imaginaire*, où il fait parler une petite fille avec un naturel si rare, prouve qu’il les connaissait bien, et l’on devine l’affection qu’il portait aux siens par la longue scène de *Psyché*, où le roi déplore d’avance la perte de sa fille par une lamentation prolongée, parfois déchirante. Six ans avant *Psyché*, un de ses amis, La Mothe Le Vayer, qui faisait profession de philosophie et de force d’âme, avait perdu un fils de trente-cinq ans, homme d’une grande distinction. Le poète adressait donc au père un sonnet, accompagné d’une lettre de consolation, où il lui disait : « Si je n’ai pas trouvé d’assez fortes raisons pour affranchir votre tendresse des sévères leçons de la philosophie et pour vous obliger à pleurer sans contrainte, il en faut accuser le peu d’éloquence d’un homme qui ne sauroit persuader ce qu’il sait si bien faire. » M. Paul Mesnard conjecture qu’il pourrait bien y avoir ici une allusion aux inquiétudes éprouvées par le poète pour un fils, son premier-né, qu’il perdit quelques semaines après. En effet, les deux premiers quatrains du sonnet reparaissent dans la plainte de *Psyché*. Ainsi, le poète aurait bien vite éprouvé lui-même la douleur qu’il consolait chez autrui, et, à l’éloquence désespérée avec laquelle, six ans plus tard, sans nécessité dramatique, il fait parler une infortune semblable à la sienne, on devine la blessure toujours saignante qu’il avait gardée au cœur. Pour sa facilité à verser des larmes, il ne trouva que trop à l’exercer. Durant les quinze ans de son existence parisienne, l’a mort lui enlève ceux auxquels l’unissent les liens les plus étroits d’amitié et de parenté : en 1650, son camarade Joseph Béjart ; en 1660, son frère Jean Poquelin ; en 1664, son premier-né ; en 1665, sa sœur Madeleine Boudet ; en 1669, son père ; en 1672, son amie Madeleine Béjart et un second fils. Ces coups répétés et dont-tous, sauf un, atteignaient des enfans ou des personnes dans la force de l’âge, furent certainement pour quelque chose dans la tristesse que tous ses contemporains s’accordent à remarquer chez lui et qui complète sa physionomie morale.

## IV

Car il était triste, d’une tristesse silencieuse, assez étonnante au premier abord chez un homme dont le métier était de faire rire, et qui frappait d’autant plus ses contemporains. Sauf le souper à *la* [p. 817] *Croix-de-Lorraine*, aucune des nombreuses anecdotes dont il est l’objet ne le laissent voir franchement gai ; il recherchait la solitude, et, dès qu’il avait un peu de loisir, il se retirait dans sa maison d’Auteuil. S’il y donnait parfois des soupers bruyans, c’était pour le plaisir de ses amis plutôt que pour le sien propre, car, au moment où la fête s’animait trop, il se retirait dans sa chambre. On l’y trouvait plus souvent en la seule compagnie de sa fille, ou seul et rêvant. Peu à peu, en effet, son existence et ses travaux avaient accumulé en lui une immense lassitude dont il soulageait le poids, dès qu’il le pouvait, par le repos et le silence ; il faisait rire les autres au prix de tant de peines, qu’après avoir répandu sa gaîté au dehors, il ne lui en restait plus pour lui-même. Mais je crois qu’ici, comme ailleurs, il faut tenir compte des époques différentes de sa vie. Je ne vois guère sous cet aspect le Molière jeune et ardent qui court les grands chemins de Languedoc : on n’engendrait pas mélancolie à Pézenas dans la société des Béjart. Lorsqu’il revient à Paris, la jeunesse est passée et une nouvelle existence commence, étonnamment laborieuse, chargée de soucis, tourmentée par les attaques de tout genre, l’ambition, les chagrins intimes. Alors, l’humeur de l’homme change, et, comme il arrive toujours, devient le reflet des événemens.

Joignons à ces causes la morale épicurienne à laquelle il avait donné la direction de sa vie. Les voluptueux sont tristes, et l’on sait avec quelle sincérité douloureuse leur poète favori, Lucrèce, exprime l’amertume qui se dégage des plaisirs. Molière ne fit pas exception à la règle. Plus il réunissait autour de lui les élémens du bonheur, plus le bonheur le fuyait. Un moment peut-être il avait pu le saisir, mais, chose étrange, c’était lorsque dans une existence misérable, il tirait tout de lui-même et que, pauvre comédien errant, malgré les mauvais jours et les déboires, il avait la jeunesse, l’espérance et l’avenir. De tout cela rien ne lui restait plus ; il se sentait envahi par le désenchantement. L’exercice de son génie achevait de le porter à la tristesse. Il y a deux familles de rieurs, les rieurs gais et les rieurs mélancoliques. Les premiers, Aristophane, Plaute, Regnard, peuvent aller très loin dans la découverte des faiblesses humaines, leur bonne humeur n’en est pas altérée : ils n’y voient que contradictions amusantes et les montrent telles qu’ils les voient ; le rire qu’ils excitent est sans arrière-pensée et ils en prennent eux-mêmes leur part. Les seconds, Ménandre, Térence, Molière, embrassent du même coup d’œil la gaîté et la tristesse de ces contradictions. Comme ils visent au but de leur art, qui est le rire, ils ne nous montrent qu’une part de leurs découvertes, mais l’autre se devine, et il en reste quelque chose dans l’impression qu’ils [p. 818] nous laissent ; ils nous inspirent quelque chose de la pitié qu’ils ont ressentie. Je n’essaierai point de refaire l’admirable page de *Port-Royal*, où Sainte-Beuve a défini la tristesse de Molière ; il me suffira de dire qu’ayant commencé par la gaîté exubérante et sans arrière-pensée dans *l’Étourdi* et *le Dépit amoureux*, le poète s’achemine peu à peu vers la gaîté réfléchie et raisonneuse. La première inspire encore *les Précieuses ridicules* et *Sganarelle*, mais la seconde s’y montre déjà et elle devient prépondérante à partir de *l’École des maris*. A mesure, en effet, qu’il constate de plus près la vanité de toutes les passions, de toutes les institutions humaines, de l’amour et du mariage, de la littérature et de la science de l’autorité paternelle et de la religion, il creuse de plus en plus *les dessous*, comme nous dirions aujourd’hui, sur lesquels il construit son œuvre ; l’amertume croît dans son âme et finit par déborder.

Une dernière cause, toute physique, vint s’ajouter à ces causes morales : il était malade, d’une maladie particulièrement douloureuse, et qui le faisait souffrir à la fois dans son corps et dans son esprit. Les médecins disent volontiers de *Don Quichotte* que c’est de la monomanie des grandeurs une description exacte et complète à laquelle un aliéniste ne trouve rien à dire. *Le Malade imaginaire* est la description non moins exacte d’une forme de l’hypocondrie, et ils ne craignent pas de l’invoquer comme modèle d’observation. Ya-t-il, dans Argan, quelque chose de Molière lui-même ? Avant de répondre à cette question, essayons de suivre à travers son théâtre la gradation de ses sentimens sur le médecin et les médecins. Cinq de ses pièces, en effet, *Don Juan, l’Amour médecin, le Médecin malgré lui, Monsieur de Pourceaugnac, le Malade imaginaire*, donnent une place étonnante à la maladie et à son cortège. Dans la première, sans aucune nécessité d’intrigue ni d’action, le poète fait de Sganarelle un médecin pour rire, à seule fin, semble-t-il, de pouvoir placer sur les médecins et la médecine une opinion trop nette pour n’être pas sérieuse et raisonnée. « Ils ne font rien, dit-il des uns, que recevoir la gloire des heureux succès ; ils profitent du bonheur du malade et voient attribuer à leurs remèdes tout ce qui vient des faveurs du hasard et des forces de la nature. » Il dit de l’autre : « C’est une des grandes erreurs qui soient parmi les hommes. » Dans la seconde, il est plein d’une telle rancune contre la médecine que, pour la satisfaire, il sacrifie la vraisemblance. Après une peinture très vraie et toute en situation de l’indifférence et du charlatanisme des médecins d’alors, il met dans la bouche de l’un d’eux, M. Filerin, une définition vraiment cynique. Filerin blâme ses jeunes confrères, Tomès et Desfonandrès, de s’être injuriés, c’est-à-dire mutuellement discrédités devant un client : « N’est-ce pas assez que les savans voient les contrariétés et les dissensions qui sont entre [p. 819] nos auteurs et nos anciens maîtres sans découvrir encore au peuple, par nos débats et nos querelles, la forfanterie de notre art ? Puisque le ciel nous fait la grâce que depuis tant de siècles on demeure infatué de nous, ne désabusons point les hommes avec nos cabales extravagantes et profitons de leurs sottises le plus doucement que nous pourrons. Leur plus grand faible, c’est l’amour qu’ils ont pour la vie, et nous en profitons, nous autres, par notre pompeux galimatias. » Ce n’est plus là le langage de la comédie, où les caractères doivent se peindre d’une façon inconsciente, mais de la pure satire. Jamais un médecin n’a parlé ni ne parlera de la sorte ; c’est Molière lui-même qui exprime sa propre pensée avec insistance, avec acharnement, car la tirade est très longue et je n’en donne que l’essentiel. Il faut que sa rancune ait été bien forte pour lui faire commettre une faute contre son art.

C’est que, à ce moment, il commençait à souffrir sérieusement et la médecine n’avait pu ni le guérir, ni peut-être le soulager. *L’Amour médecin* est du 15 septembre 1666 et, six mois après, le 21 février 1667, Robinet nous apprend que le poète avait failli mourir. Au mois d’avril 1667, il est encore « tout proche d’entrer dans la bière ; » il doit se mettre au régime exclusif du lait et rester deux mois éloigné du théâtre. Dans l’intervalle de ces deux maladies, il a composé une nouvelle pièce contre l’art menteur et ses adeptes, *le Médecin malgré lui*, dont la première représentation est du 6 août 1666. Cette fois, le naturel du poète comique reprend le dessus sur la rancune de l’homme ; la pièce ne contient plus de profession de foi invraisemblable ; elle est toute en action et les traits portent d’autant mieux. Les trois années qui suivent marquent une période de trêve dans cette guerre déclarée à la médecine ; non-seulement Molière n’écrit rien contre elle, mais dans la préface de *Tartuffe*, publiée en 1669, il semble faire amende honorable : « La médecine est un art profitable, dit-il, et chacun la révère comme une des plus excellentes choses que nous ayons. » La même année, il est au mieux avec un « fort honnête médecin, dont il a l’honneur d’être le malade, » car il sollicite pour lui la faveur royale et plaisante agréablement sur ces relations, aussi bien dans le placet lui-même que dans une conversation avec Louis XIV : « Que vous fait votre médecin ? lui disait le roi. — Sire, répondait Molière, nous raisonnons ensemble, il m’ordonne des remèdes, je ne les fois point et je guéris. » Mais ces bons rapports ne durent pas, sinon avec ce médecin-là, du moins avec les autres. Le placet cité est du mois de février et, en septembre, Molière reprend les armes avec *Monsieur de Pourceaugnac*. Cette fois encore, les coups sont terribles et portés de sang-froid : point de thèses, mais la médecine elle-même parlante et agissante. Enfin, dans sa dernière pièce, *le Malade imaginaire*, qu’il compose [p. 820] et joue avec la mort à ses côtés, c’est une ivresse de mépris et de dérision contre la médecine, les médecins et les malades ; il revient au procédé brutal de *l’Amour médecin*, institue un débat sur la médecine, soutient contre elle une thèse, et en son propre nom, car il se nomme ; pour cela, il interrompt l’action par une interminable scène, où l’on est obligé de faire maintenant de larges coupures. Une dernière fois, la passion a mal servi le poète ; pour un moment, elle est parvenue à le rendre diffus et froid.

De cette chronologie et de ces indications sur les maladies de Molière, de ces différences d’inspiration et de conduite dans ses pièces où la médecine entre pour quelque chose, on peut induire avec quelque vraisemblance l’influence profonde que le mal dont il souffrait exerça sur son caractère. Que les médecins d’alors dussent nécessairement attirer l’attention d’un poète comique, c’est ce qu’a pleinement établi Maurice Raynaud, auteur compétent entre tous d’un excellent livre, *les Médecins au temps de Molière*. Cependant, offraient-ils matière à des attaques si répétées ? Une pièce y suffisait, semble-t-il, et il y en a cinq. Cet acharnement ne peut s’expliquer que par des raisons personnelles au poète. Souvent malade, il demande la guérison aux médecins ; ils la lui promettent et ne peuvent la lui donner. De là un premier accès d’irritation, qui coïnciderait avec *Don Juan*. Son mal s’aggrave, et, bien qu’il ait jugé les guérisseurs du premier coup, il fait ce que les plus sceptiques font en pareil cas : il les appelle de nouveau, et les plus considérables, les plus renommés. Alors il est à la fois témoin et sujet d’une consultation semblable à celle de 'l’Amour médecin. Refuse-t-il, du moins, de se soumettre à leurs ordonnances ? Grimarest a beau prétendre, sur un on-dit, qu’il « se servoit fort rarement des médecins et n’avoit jamais été saigné, » et lui-même, dans sa conversation avec le roi, qu’il ne fait pas de remèdes : nous avons l’affirmation contraire de Donneau de Visé, alors réconcilié avec lui, qu’il « n’étoit pas convaincu lui-même de tout ce qu’il disoit contre les médecins, » et que, « pendant une oppression, il se fit saigner jusques à quatre fois en un jour. » Nous avons surtout cette révélation, contenue dans l’inventaire de ses papiers, qu’il occupait deux apothicaires, les sieurs Frapin et Dupré, chez lesquels il faisait un compte de 187 livres. Outre ses apothicaires, nous avons vu qu’il s’était muni, depuis 1669, d’un médecin attitré, et Maurice Raynaud nous apprend quelle sorte d’homme était celui-ci. Il s’appelait Mauvilain ; frappé par la faculté pour ses hérésies de doctrine, c’était un novateur, partisan des remèdes hardis, habile du reste, et beau parleur. Molière n’était pas allé à lui du premier coup : il avait commencé par les médecins officiels, ceux du roi et de la cour, puis, voyant qu’ils ne pouvaient rien, il [p. 821] s’était adressé à un autre, qui pensait et agissait tout autrement. N’est-ce pas ainsi que, de nos jours, on va chez l’homéopathe ?

Quant à la maladie dont il souffrait, il n’est pas facile de le savoir exactement, et les médecins de notre temps ne s’entendent guère plus à ce sujet que leurs devanciers du XVIIIe siècle : l’un conjecture un anévrisme, un autre la phtisie. Ce qui est certain, c’est que son mal siégeait dans la poitrine, qu’il avait une toux continuelle, des oppressions, des extinctions de voix, enfin que, par surcroit, il souffrait de l’estomac, et sur la fin de sa vie, ne pouvait plus se nourrir que de lait. Ce qui parait aussi certain, c’est que, à ces maux physiques, vint se joindre une affection morale, l’hypocondrie. Je m’empresse de dire qu’on ne saurait comparer le cas de Molière à celui de Swift ou de Jean-Jacques Rousseau, qui, à un moment de leur existence, furent véritablement des fous, et mirent dans leurs œuvres, surtout le second, quelque chose de leur folie. Bien qu’elle soit du ressort des aliénistes, l’hypocondrie, disent-ils eux-mêmes, se concilie très bien avec l’intégrité des facultés intellectuelles ; il n’y a avec elle ni lésion cérébrale ni dissociation des idées ; elle consiste simplement dans un état d’anxiété douloureuse, provoquée par une maladie réelle ou imaginaire, et qui tourmente cruellement ses victimes, sans les frapper au siège même de l’intelligence. Parmi ses causes, les maladies de l’estomac viennent en première ligne, puis l’excès de sensibilité, les préoccupations morales, les fatigues d’une existence trop occupée. Toutes ne se trouvaient-elles pas réunies chez Molière ? L’hypocondriaque professe à l’égard de la médecine tantôt une confiance exagérée, tantôt un scepticisme absolu ; assez souvent, il commence par celle-là pour finir par celui-ci ; mais, sceptique ou confiant, il s’occupe beaucoup de médecine, fit avec passion des ouvrages médicaux, recherche la conversation des médecins. Après les praticiens-ordinaires, il lui faut les spécialistes, puis les faiseurs de réclames, enfin les charlatans. Ces états divers de la maladie, Molière semble bien les avoir tous parcourus. Pour faire parler et agir les médecins comme il l’a fait, il dut en voir de toutes sortes, comme aussi, pour disserter sur la médecine de son temps avec une précision admirée par Maurice Raynaud, il faut qu’il l’ait étudiée et de très près.

Ces médecins ne purent manquer de lui signaler, outre ses maux physiques, le mal moral dont il souffrait. Prit-il leur avis au sérieux, s’en moqua-t-il ? En tout cas, il était assez préoccupé de l’hypocondrie pour instituer dans *Monsieur de Pourceaugnac* une longue consultation où elle est décrite avec une complaisance singulière. Quant au *Malade imaginaire*, ce n’est, comme nous l’avons vu tout à l’heure, que la description d’une forme de l’hypocondrie [p. 822] qui n’était plus la sienne au moment où il écrivait sa pièce, mais par laquelle il avait peut-être passé, l’hypocondrie confiante et docile. En ce cas, il se serait vengé de sa crédulité d’autrefois en la raillant. Les conjectures tirées de ses œuvres sont fortifiées par un pamphlet contemporain, très haineux, très violent, mais très bien informé. Je veux parler de cet *Elomire hypocondre*, ou *les Médecins vengés*, publié en 1670 par Le Boulanger de Chalussay. Le titre de l’ouvrage est déjà un renseignement, et l’on aurait d’autant plus tort de le négliger que, pour le reste, l’auteur se contente d’amplifier et d’enlaidir des faits vrais. Sur le point particulier qui nous occupe, il ne fait, somme toute, que répéter en le grossissant ce que Molière dit lui-même ; si je ne l’analyse pas en détail, c’est que, ce faisant, je serais obligé de répéter ce que j’ai déjà dit d’après Molière lui-même et de raconter la même histoire : maladie, convalescence relative, rechute, irritation du malade, consultation demandée aux médecins en renom, recours aux spécialistes et enfin aux opérateurs du Pont-Neuf, l’Orviétan et Bary ; comme conséquence, idées fixes, caractère aigri, enfin hypocondrie défiante.

Je viens, pour un simple lettré, de « toucher une étrange matière. » Les aliénistes reconnaissent eux-mêmes, et nous prouvent à l’occasion, qu’il est souvent malaisé de constater sur un vivant certains états d’esprit ; à plus forte raison est-il dangereux à un profane, sans autres moyens d’information que des rapprochemens littéraires et un pamphlet, de mener à bien pareille enquête sur un homme mort depuis plus de deux siècles. Je m’y suis risqué, cependant, mais après avoir demandé l’avis de personnes très compétentes ; je n’ai guère fait que développer leur sentiment, et je leur en rapporterais volontiers la responsabilité si elles ne désiraient garder l’anonyme. Les médecins du XVIIe siècle n’avaient point pardonné à Molière ses rudes attaques, et il parait bien qu’ils se vengèrent en le laissant « crever » sans secours. Mais c’étaient des fanatiques et des sots ; ceux de nos jours, hommes d’esprit doucement sceptiques, ne lui gardent, disent-ils, aucune rancune d’avoir si mal traité leurs devanciers. Pourtant seraient-ils insensibles à l’attrait de la savoureuse vengeance qui consisterait à le représenter comme légèrement fou ? Je ne puis croire à tant de malice et je me décide à donner leur théorie pour ce qu’elle vaut.

## V

S’il fallait en croire deux propos rapportés par Grimarest, il y aurait en désaccord entre les goûts de Molière et la carrière qu’il suivait : « Ne me plaignez-vous pas, disait-il un jour à Mignard et [p. 823] à Rohault, d’être d’une profession si opposée à l’humeur que j’ai présentement ? J’aime la vie tranquille ; et la mienne est agitée par une infinité de détails communs et turbulens, sur lesquels je n’avais pas compté, et auxquels il faut absolument que je me donne tout entier malgré moi. » Un autre jour, consulté par un jeune homme qui voulait se faire comédien, il l’en détournait avec force : « Notre profession, disait-il, est la dernière ressource de ceux qui ne sauraient mieux faire, ou des libertins qui veulent se soustraire au travail. » Il lui remontrait donc que, monter sur le théâtre, ce serait « enfoncer le poignard dans le cœur de ses parens, » que lui-même « s’étoit toujours reproché d’avoir donné ce déplaisir à sa famille, » que, « si c’étoit à recommencer, il ne choisirait jamais cette profession, » car ses agrémens sont trompeurs, elle n’est qu’un triste esclavage aux plaisirs des grands, le monde regarde les comédiens comme des gens perdus, etc. Il ne faut pas tirer de la première de ces anecdotes plus qu’elle ne contient : le mot *présentement* en fixe la portée. Au moment où Molière s’exprime de la sorte, il est très malheureux et commence une longue plainte sur ses souffrances domestiques ; on ne s’étonne donc pas que son métier lui apparaisse sous des couleurs très sombres. Quant à la seconde, elle ne fait que confirmer cette vérité d’expérience, que, très rarement, un homme mûr conseille à un jeune homme d’embrasser la profession qu’il a lui-même choisie ; et il y a bien des choses dans une habitude si générale : la confiance en ses propres forces, la défiance de celles d’autrui, cette amertume contre la destinée, si commune entre quarante et cinquante ans. On peut admettre que Molière ait alors conçu, dans ses heures de tristesse, quelque mépris pour son métier d’amuseur public et rêvé quelque autre emploi de son génie. Mais de pareils états d’esprit ne donnent point la véritable pensée d’un homme. Tout démontre, au contraire, qu’il aimait passionnément son art, qu’il y rapportait toutes pensées, qu’il s’y donnait corps et âme. Avant d’être écrivain de génie, il était, il voulait être comédien excellent. Il eut toutes les qualités que sa profession exige et aussi quelques-uns des défauts qu’elle provoque.

Il y trouva, cependant, dès ses débuts, une déception cruelle et dont il ne prit jamais complètement son parti. Il ne voyait pas alors, comme la perspective la plus attirante du métier qu’il embrassait, la joie de représenter un jour les Mascarille et les Sganarelle. La preuve, c’est qu’en signant un contrat d’association avec ses premiers camarades, il se réservait « les héros, » c’est-à-dire les grands rôles tragiques ; peut-être même faut-il en partie rapporter à ce choix l’insuccès de l’l’Illustre Théâtre à Paris. En province, il s’obstine et n’est pas plus heureux : il parait qu’on le siffle à Limoges et qu’on lui lance des pommes cuites à Bordeaux. Il se résigne alors à [p. 824] essayer du comique, et on l’y trouve excellent ; selon Chalussay, la petite ville se pâme d’aise dès qu’il paraît. Cependant, il ne perd pas l’espoir de se faire applaudir dans le tragique ; avant de rentrer à Paris, après douze ans de campagne, il étudie le répertoire des deux Corneille et, comme pièce de début au Petit-Bourbon, il donne *Héraclius* : le jeu des pommes cuites recommence ; même insuccès dans *Rodrigue*, puis dans *le* *Cid*, puis dans *Pompée*. Ce serait seulement après tous ces échecs qu’il se serait résigné à revenir au comique, et les deux pièces qu’il rapportait de province, *l’Étourdi* et *le* *Dépit* *amoureux*, lui auraient enfin valu le succès. Telle est la version de ses ennemis, et elle ne manque pas de vraisemblance, bien que Molière n’ait jamais renoncé à la tragédie.

Y était-il très bon ? Nous pouvons en douter. D’abord il n’avait guère le physique de l’emploi et, avec un tragédien, le public ne saurait prendre son parti de certaines imperfections. C’est là ce que n’ont jamais voulu comprendre un certain nombre de comédiens que la nature destine à faire rire. L’auteur de *la Comtesse Romani* s’est amusé à incarner, dans un type très vrai, Filippopoli, ce genre d’aberration, capable de fausser le meilleur talent. Écoutez ce bout de conversation entre Filippopoli et sa directrice : « Tu es un comique, lui dit celle-ci, tu es même plus comique que tu ne le crois, mon garçon ; je ne sais pas pourquoi tu as la rage de vouloir jouer la tragédie. — Je sais ce que je peux faire, répond l’autre ; j’ai la larme ! — On ne joue pas les tragiques avec ton nez. — Mon nez ne regarde personne. — C’est là ton erreur, il regarde tout le monde. » Pour Molière, c’était toute sa personne qui chagrinait le public dans la tragédie. De plus, il prétendait faire prévaloir un système à lui de déclamation tragique, et ce système est assez contestable. Nous le connaissons par l’exposition complaisante qu’il en a faite dans *l’Impromptu de Versailles* : il consistait essentiellement à « réciter le plus naturellement qu’il est possible, » au contraire du « ton de démoniaque » qui était de règle à l’Hôtel de Bourgogne. On rapproche d’ordinaire de cette théorie celle d’un autre grand poète-comédien, Shakspeare, qui, dans *Hamlet*, expose lui aussi ses idées sur la récitation dramatique. On a tort, car les idées de l’acteur anglais sont assez différentes. Shakspeare recommande, lui aussi, le naturel, mais, à ce conseil, il en joint beaucoup d’autres qui l’expliquent et le complètent ; de plus, il ne parle pas de la tragédie, mais du drame, ce qui est assez différent. Or, s’il faut du naturel dans la tragédie, il n’y saurait suffire ; très souvent, les sentimens qu’elle exprime sont héroïques, grandioses, surhumains, c’est-à-dire tout autre chose que simples ; jouer simplement un tragique comme Corneille ou Rotrou, c’est le trahir. On peut donc croire qu’en traçant les règles d’une nouvelle [p. 825] diction tragique, Molière, comme il arrive d’habitude aux comédiens, faisait la théorie de son talent et proposait comme modèle les qualités qu’il avait ou croyait avoir.

S’il ne ménageait pas les railleries à ses rivaux, ceux-ci les lui rendaient avec usure. Il y a, dans *l’Impromptu de l’hôtel de Condé*, un portrait de Molière tragédien où se trouve certainement une part de vérité. Tous les traits essentiels qui y sont tournés en ridicule, le nez en l’air, les yeux égarés, l’épaule en avant, « la tête sur le dos, la perruque plus pleine de lauriers qu’un jambon de Mayence, » tout cela se reconnaît dans le portrait de la Comédie-Française, d’autant plus aisément que le peintre et le satirique ont tous deux représenté leur modèle dans César, de *la Mort de Pompée*. Erreur qui est bien d’un comédien, Molière avait choisi pour se faire peindre celui de ses rôles où il était le plus contestable, mais qui, par son éclat extérieur, ses effets de costume et d’attitude, l’illustration du personnage, flattait le plus son amour-propre. Chalussay ne pouvait manquer de reprendre la thèse de Montfleury ; il répète donc les mêmes railleries, et, par surcroit, se moque avec assez de verve de l’obstination malheureuse de son ennemi à faire les amoureux tragiques :

… Si tu le voyois quand tu veux contrefaire

Un amant dédaigné qui s’efforce de plaire ;

Si tu voyois les yeux hagards et de travers,

Ta grande bouche ouverte, en prononçant un vers,

Et ton col renversé sur tes larges épaules ! ..

Et il le renvoie brutalement à sa destination naturelle, qui est de « faquiniser. » On remarquera que, dans tous les renseignemens qui nous parviennent de la sorte sur Molière tragédien, il n’est rien dit de cette simplicité qu’il recommandait. Au contraire, on lui reproche, à lui aussi, d’être emphatique, criard et tendu ; cela prouverait que la simplicité tragique est, comme je le viens de dire, chose assez contestable, puisque celui-là même qui en faisait profession cédait malgré lui à la nature du genre et s’efforçait inutilement de se guinder à sa hauteur.

Le résultat de ces échecs fut pour Molière ce qu’il est d’habitude : beaucoup d’aigreur contre la tragédie, jointe au désir d’aborder de biais un genre pour lequel il persistait à se croire fait. C’est une double infirmité de notre nature, d’abord de ne pouvoir prendre notre parti de nos défauts, et aussi de déprécier ce qu’ils nous interdisent ; mais, au théâtre surtout, *le Renard et les Raisins* sont une vérité. Lorsque, dans la *Critique de l’École des femmes*, il instituait son fameux parallèle entre la comédie et la tragédie, il y avait pas mal de rancune dans le dédain qu’il affectait pour celle-ci. [p. 826] J’attribuerais volontiers à la même cause la direction donnée à plusieurs de ses pièces, dont le caractère n’est pas très net, puisque, depuis le jour de leur apparition, les critiques n’ont cessé de disputer à leur sujet. Ainsi, ce *Misanthrope*, qu’on n’admirera jamais trop, mais qu’on ne comprendra jamais assez. Alceste doit-il faire rire, doit-il faire pleurer, ou tous les deux à la fois ? Soyons franc, et reconnaissons que, si c’est là un chef-d’œuvre de l’esprit humain, c’est un chef-d’œuvre obscur, comme beaucoup d’autres chefs-d’œuvre ; que, pour une pièce comique, il excite un rire assez court et, pour une pièce sérieuse, il déroute l’émotion ; que, malgré la scène du sonnet et celle des portraits, malgré les deux petits marquis, malgré Basque, il est un peu froid à la représentation ; que, si les lettrés l’applaudissent avec un enthousiasme réfléchi, le parterre est pour lui aussi tiède qu’au premier jour. J’ai consulté à ce sujet plusieurs comédiens d’expérience, et tous me disaient que, hors Paris, ce titre sur une affiche de théâtre est « un repoussoir. » A ce caractère incertain du *Misanthrope*, nous pouvons attribuer, entre autres causes, le désir chez Molière de se tailler lui-même un rôle d’amoureux où il pût déployer ses qualités méconnues, se faire applaudir dans une action sérieuse, exciter un frisson de terreur dans des scènes presque tragiques, comme la grande explication du quatrième acte, où Alceste marche sur Célimène, la menace à la bouche et le bras levé. Conjecture d’autant plus vraisemblable, que le *Misanthrope* est, en plusieurs endroits, une reprise de *Don Garcie de Navarre*, tentative avortée dans un genre à demi tragique. Est-ce à dire que l’on puisse imaginer *le Misanthrope* d’après une conception différente ? Nous sommes trop heureux de l’avoir pour ne pas le prendre tel qu’il est, en toute sincérité d’admiration ; mais j’essaie de l’expliquer en m’éclairant d’une notion sur le caractère et les tendances de son auteur, reconnaissant que cette notion est une des moindres dont il faille tenir compte, mais estimant que l’on aurait tort de la négliger tout à fait. Si le lecteur la trouvait acceptable, il pourrait l’appliquer à d’autres pièces de Molière, où l’élément sérieux est moins envahissant, mais où il prend sa place, assez contraire parfois à la nature même de la comédie.

Si Molière fut mauvais acteur tragique, il excellait dans le comique, et tous les genres de comique, le plus élevé comme le plus bas. Sous ce rapport, les témoignages de ses contemporains sont unanimes. Beaucoup, cependant, partent d’ennemis acharnés, qui n’ont aucunement l’intention de lui faire des complimens ou d’enregistrer ses succès, qui le dénigrent, au contraire, l’injurient, ne lui accordent que des éloges perfides, par exemple lorsqu’ils consentent à le reconnaître bon farceur en ajoutant que c’est là son véritable emploi et qu’il aurait tort de vouloir s’élever plus haut. Mais, rapprochées [p. 827] les unes des autres, ces injures mêmes laissent échapper un involontaire aveu d’excellence, d’autant plus qu’à côté de ces témoignages haineux s’en trouvent quelques autres, plus favorables sans l’être tout à fait, et, par cela même, d’autant plus sûrs. De l’ensemble il résulte que Molière fut un acteur comique des plus complets, à la fois laborieux et inspiré, devant beaucoup à la nature, encore plus à l’art, par-dessus tout interprète admirable de ses propres œuvres. Il parlait d’abord avec une volubilité excessive ; des efforts qu’il fit pour la dominer, il lui resta une sorte de « hoquet ou de tic de gorge. » Au demeurant, il faisait de sa personne tout ce qu’il voulait. Le médecin Jean Bernier, d’ailleurs fort en colère contre lui, ne peut s’empêcher de dire : « Il étoit encore meilleur acteur que bon auteur ; il avoit, comme on dit, son visage dans ses mains. » De Visé est encore plus explicite : « Il étoit tout comédien, depuis les pieds jusqu’à la tête ; il sembloit qu’il eût plusieurs voix ; tout parloit en lui, et d’un pas, d’un sourire, d’un clin d’œil et d’un remuement de tête, il faisoit concevoir plus de choses que le plus grand parleur n’auroit pu dire en une heure. » A ces qualités supérieures il joignait des talens qui, de nos jours, feraient la fortune de plusieurs acteurs. On devine bien, par *l’Impromptu de Versailles*, qu’il avait un grand talent d’imitation ; il le poussait très loin, puisque, pour contrefaire le gros Montfleury, « il soufflait, il écumait, il avait trouvé le secret de rendre son visage bouffi. » Mais il ne dédaignait pas jusqu’à ce comique de pantomime et de cirque, qui consiste tout entier en grimaces, contorsions et cris bizarres ; on peut en juger par ces quelques scènes de *la Princesse d’Élide*, où l’imitation de l’écho, la scène de l’ours, la leçon de chant représentent le plus haut degré de la bouffonnerie sur le théâtre. Avec quelques autres passages de ses œuvres, elles expliquent le reproche que lui adressaient quelques délicats d’être un peu « grimacier. » Le souvenir de ses plus grands succès se rattache, du reste, à ses rôles bouffons, très en dehors ; il faut lire, dans *Élomire hypocondre*, la description de la manière dont il jouait le héros de *Sganarelle* et Mascarille de *l’Étourdi*. Il s’y incarnait si bien que ces deux noms furent quelque temps des sobriquets acceptés par le public et sous lesquels amis et ennemis le désignaient communément. Pour ses grands rôles, Arnolphe, Alceste, Harpagon, Sosie, M. Jourdain, Argan, on regrette de n’avoir que les banales formules d’admiration prodiguées par Loret ou Robinet, mais elles sont enthousiastes et traduisent visiblement le cri public.

Il avait recueilli, en effet, tout ce que la tradition comique devait aux Français et aux Italiens et il la joignait aux créations personnelles de son génie. Dans sa jeunesse, il avait vu jouer le trio de l’Hôtel de Bourgogne, Gautier-Garguille, Gros-Guillaume et [p. 828] Turlupin ; en ses heures d’escapade, il fut le spectateur, peut-être l’auxiliaire, de l’Orviétan et de Bary ; il vit Guillot-Gorju, Braquette, Prosper ; il eut Jodelet pour camarade. Mais surtout il fut toute sa vie l’élève et l’ami du grand Scaramouche. Aussi, écoutez ses ennemis : « Si vous voulez jouer Élomire, disait l’auteur de Zélinde, il faudroit dépeindre un homme qui eût dans son habillement quelque chose d’Arlequin, de Scaramouche, du docteur et de Trivelin, que Scaramouche lui vint redemander ses démarches, sa barbe et ses grimaces, et que les autres lui vinssent en même temps demander ce qu’il prend d’eux dans son jeu et dans ses habits. » Lacroix trouve le moyen d’enchérir : « Le bourgeois se lassoit de ne voir que les postures et les grimaces des Trivelins et de ne pas entendre ce qu’ils disent ; Molière est venu et les a copiés, Dieu sait comment ! et aussitôt, à cause qu’il parle un peu françois, on a crié : Ah ! l’habile homme ! » Molière fit donc pour son jeu ce qu’il faisait pour ses pièces ; prenant son bien où il le trouvait, et l’on s’explique, pour les deux côtés de son génie, la comédie écrite et la comédie jouée, que la jalousie, promptement éveillée par ses débuts, s’écriât : « On ne peut pas dire qu’il soit une source vive, mais un bassin qui reçoit ses eaux d’ailleurs. » Bonne fortune singulière pour le théâtre d’une nation, au moment où, par l’entier développement de ses forces vives et l’équilibre de toutes ses qualités, elle arrivait à son apogée littéraire et social, il se trouvait un grand comédien pour recueillir ce que toute une lignée de a farceurs » nationaux et étrangers avait imaginé de plus excellent, le fixer, le faire sien, et, créant lui-même une tradition, le faire entrer définitivement dans le patrimoine dramatique de notre pays.

## VI

Car Molière, sans trop se douter peut-être de ce qu’il préparait, mais avec une énergie et une force de volonté admirable, donna rapidement à sa troupe la force nécessaire pour vivre, durer, s’imposer à la tutelle royale et devenir une institution d’état. On cite d’habitude, pour marquer la nature de ses rapports avec ses comédiens, une phrase du registre de La Grange : « Tous les acteurs aimoient le sieur Molière, leur chef, qui joignoit à un mérite et à une capacité extraordinaire une honnêteté et une manière engageante qui les obligea tous à lui protester qu’ils vouloient courir sa fortune et qu’ils ne le quitteraient jamais, quelque proposition qu’on leur fit et quelque avantage qu’ils pussent trouver ailleurs. » Ceci se rapporte à l’expulsion de la troupe du Petit-Bourbon, et il se peut bien, en effet, [p. 829] qu’à ce moment tels fussent les sentimens de tous ses membres. Mais La Grange, homme de convenance et de discrétion, ne revient plus sur ce chapitre ; il aurait en sans doute trop à dire. En regardant les choses de près, on voit que, chez Molière, ces « manières engageantes » se conciliaient très bien avec un ton d’autorité et une brusquerie rendus nécessaires par la turbulence et l’indiscipline de ses comédiens. Lorsqu’il s’adresse à eux, dans *l’Impromptu de Versailles*, écoutez de quel style il leur parle : « Je crois que je deviendrai fou avec tous ces gens-là ! .. Têtebleu ! messieurs, me voulez-vous faire enrager aujourd’hui ? Ah ! les étranges animaux à conduire que des comédiens ! .. Songeons à répéter, s’il vous plaît… Or sus commençons… Bon ! voilà l’autre qui prend le ton de marquis ! Vous ai-je pas dit que vous faites un rôle où l’on doit parler naturellement ? » On dirait autant de coups de fouet ou de bride pour maintenir un attelage indocile ; la parole est saccadée, fiévreuse ; le geste et l’allure devaient être à l’avenant. Aux récriminations, il répond par des coups de boutoir, il force les résistances par des mots piquans : « Taisez-vous, ma femme, vous êtes une bête l » dit-il crûment à Armande. Mlle du Parc reçoit avec mauvaise humeur « un rôle de façonnière, » sous prétexte qu’elle n’est rien moins que cela : « Mon Dieu ! mademoiselle, répond Molière avec une ironie transparente, vous le jouerez mieux que vous ne pensez -et c’est en quoi vous faites mieux voir que vous êtes excellente comédienne, de bien représenter un personnage qui est si contraire à votre humeur. Prenez bien garde à vous déhancher comme il faut et à bien faire des manières. Cela vous contraindra un peu ; mais qu’y faire ? Il faut parfois se faire violence. » De même, çà et là, dans les conseils qu’il donne à ses acteurs sur le caractère de leur rôle, il semble faire la satire de leurs défauts.

Ses ennemis profitaient naturellement, pour le peindre en laid d’une manière d’être qu’il exposait lui-même si complaisamment. Tout le dernier acte d’*Élomire hypocondre* n’est qu’un développement haineux sur le thème de *l’Impromptu*, et nous y voyons la troupe entière en révolte déclarée. Confirmant ce que dit Chappuzeau, que « les comédiens ne peuvent souffrir entre eux la monarchie, qu’ils ne veulent point de maître particulier et que l’ombre seule leur en fait peur, » tous ses membres se récrient comme un seul homme lorsque Molière exprime la prétention d’être obéi :

Le maître ! double fat, en est-il parmi nous ?

Aussi leur reproche-t-il amèrement leur ingratitude et leur indiscipline. — Qui ne serait surpris, s’écrie-t-il,

[p. 830] De voir qu’en moins de rien des gueux à triple étage,

Des caimans vagabonds, morts de faim, demi-nus,

Sont devenus si gros, si gras et si dodus,

Et sont si bien vêtus des pieds jusques au crâne,

Que le moindre de vous porte à présent la panne ?

Vous me devez ces biens, ingrats, dénaturés,

Mon esprit et mes soins vous les ont procurés,

Et, lâches, toutefois, loin de le reconnaître,

En valets révoltés vous traitez votre maître,

Vous le voulez contraindre à suivre vos avis,

Et vous ne seriez plus s’il les avait suivis !

Ce n’est là qu’une caricature violente et grossière, mais *l’Impromptu* suffit à prouver qu’elle renferme une part de vérité, que la concorde ne régnait pas toujours au Palais-Royal, qu’il dut y avoir bien des scènes bruyantes, et que le directeur de ces comédiens illustres connut les ennuis de tous les directeurs.

Mais qu’importe au public par quels efforts on parvient à lui plaire ! Au théâtre surtout il ne juge que sur des résultats. Or, ici, les résultats étaient admirables. D’abord, on travaillait chez Molière comme on ne travaille plus dans aucun théâtre. Si l’on considère le petit nombre de ses acteurs et la quantité de pièces jouées par eux, on s’étonne qu’ils aient suffi à la tâche. L’on s’étonne aussi de la souplesse dont chacun d’eux fît preuve en incarnant un si grand nombre de rôles et dans plusieurs emplois, car on ne se cantonnait pas alors dans un seul ; on n’était même pas l’homme d’un seul genre, et l’on passait aisément de la comédie à la tragédie. N’eût-on pas naturellement cette souplesse, Molière y suppléait : « Il a le secret, disait Gabriel Guéret, d’ajuster si bien ses pièces à la portée de ses acteurs qu’ils semblent être nés pour tous les personnages qu’ils représentent. Ils n’ont pas un défaut dont il ne profite quelquefois, et il rend originaux ceux-là même qui sembloient devoir gâter son théâtre. » Donneau de Visé rapporte, d’autre part, que l’on s’étonnait « de quelle manière il faisoit jouer jusques aux enfans, » et que lui-même se piquait de « faire jouer jusques à des fagots. » Il nous apprend aussi quelle précision Molière exigeait, ne souffrant pas que rien fût abandonné au hasard de l’inspiration et à la fantaisie individuelle : « Chaque acteur sait combien il doit faire de pas, et toutes ses œillades sont comptées. » Même sévérité pour la diction : « Il avoit imaginé, dit l’abbé Dubos, des notes pour marquer les tons qu’il devoit prendre en récitant ses rôles, » à plus forte raison ceux que devaient prendre ses acteurs. Le résultat de ses efforts était une justesse d’ensemble, dont Segrais disait : « On a vu par son moyen ce qui ne s’étoit pas encore vu et ce qui ne se verra jamais : c’est une troupe accomplie de comédiens, formée de [p. 831] sa main, dont il étoit l’âme, et qui ne peut avoir de pareille, » Segrais se trompait en partie ; la tradition de Molière devait rester l’Âme d’une troupe qui, survivant à son chef et toujours renouvelée, n’a cessé de la suivre en la rajeunissant.

Former d’excellens comédiens et leur donner des chefs-d’œuvre à interpréter ne suffit pas à la fortune d’un théâtre. Il faut encore ne pas négliger un ensemble de petits moyens, dont notre temps fait un usage prodigieux, qu’il croit à tort capables de remplacer tout le reste, mais auxquels un directeur doit toujours faire une place. Ces moyens consistent à piquer la curiosité du public, à se préparer des spectateurs bienveillans, à désarmer les hostilités dans la mesure du possible ; ils s’appellent, d’un seul mot, la *réclame*. Molière y était passé maître. D’abord, il avait « l’annonce, » cette petite harangue qui suivait la représentation et servait non-seulement à annoncer le prochain spectacle, mais aussi à commenter, pour le bien de la troupe, tous les événemens intérieurs qui pouvaient intéresser le public. Jusqu’en 1664, où il en remit le soin à La Grange, sans y renoncer tout à fait, il ajoutait cet emploi à tous ceux qu’il remplissait déjà. De ses annonces il ne nous en a été conservé que deux, et encore par une simple analyse : celle qu’il intercala dans sa première représentation devant Louis XIV et celle où il annonçait *les Femmes savantes* ; ce sont des modèles. Il ne s’y ménageait en aucune circonstance, « jusque-là que, s’il mourait un des domestiques de son théâtre, ce lui étoit un sujet de harangue pour le premier jour de comédie. » On a conclu de là qu’il aimait l’éloquence pour elle-même, et aussi qu’il était très comédien par le constant désir d’occuper le public de sa personne. J’y verrais plutôt le désir d’entrer le plus directement possible en communication avec ses spectateurs, pour s’en emparer plus sûrement. A l’occasion, il imaginait, avant la pièce, d’ingénieuses petites scènes que l’on a souvent imitées depuis. Lui-même nous apprend qu’à Vaux, avant *les Fâcheux*, il « parut sur le théâtre en habit de ville, et, s’adressant au roi avec le visage d’un homme surpris, il Gt des excuses en désordre sur ce qu’il se trouvoit là seul et manquoit de temps et d’acteurs pour donner à Sa Majesté le divertissement qu’elle sembloit attendre. » Une autre fois, à Versailles, il imagine de faire un marquis ridicule cherchant une place sur le théâtre et engageant une conversation avec une marquise placée dans la salle. Avant d’afficher une pièce nouvelle, il allait la lire dans des cercles choisis, comme *Tartuffe* chez Ninon de Lenclos, *les Femmes savantes* chez le cardinal de Retz, et la « location » en profitait. Bien entendu, ses ennemis dénaturaient cette façon d’agir. Somaize l’accuse d’avoir « tiré des limbes son Dépit amoureux à force de coups de chapeau et amené la coutume de faire courre le billet ; » [p. 832] Montfleury le montre reçu chez les grands « au bout des tables » et payant son écot par ses imitations de comédiens ; de Visé raconte qu’il n’ouvrit son théâtre « qu’après avoir brigué quantité d’approbateurs. » Ce dernier accorde du moins que, ce faisant, « il avoit de l’esprit et savoit ce qu’il falloit faire pour réussir. » En effet, il atteignit de la sorte le but auquel doit viser tout directeur : faire de son théâtre un endroit à la mode, où il est nécessaire d’aller si l’on est du bel air. C’est encore de Visé qui nous renseigne sur ce point, et de façon très complète : « Après le succès de *l’Étourdi* et du *Dépit amoureux*, son théâtre commença à se trouver continuellement rempli de gens de qualité ; non pas tant pour le divertissement qu’ils y prenoient (car l’on n’y jouoit que de vieilles pièces) que parce que, le monde ayant pris l’habitude d’y aller, ceux qui aimoient à se faire voir y trouvoient amplement de quoi se contenter ; ainsi l’on y venoit par coutume, sans dessein d’écouter la comédie et sans savoir ce que l’on y jouoit. » Il n’y a rien de tout à fait nouveau en matière de théâtre ; l’un des plus habiles directeurs qu’ait eus la Comédie-Française ne s’y prit pas autrement pour raffermir la fortune chancelante de la maison ; doucement attirée, la société élégante y vint par mode, et le grand public, suivant l’exemple, y vint par imitation et y resta par goût.

Chaque profession, la plus humble comme la plus noble, la moins classée comme la plus régulière, a son genre de point d’honneur. Pour un comédien, pour un directeur de théâtre, il consiste non-seulement à remplir toutes les obligations de son métier, mais encore à l’aimer par-dessus tout, à s’y sacrifier au besoin. Molière, lui, mourut en fonctions et à la peine. Il aurait pu, cependant, quitter la scène, se borner à écrire et prendre ainsi sa place parmi les plus honorés de ses contemporains. Louis Racine prétend que les amis du poète lui conseillaient avec instances de prendre ce parti, que même l’Académie française lui faisait offrir une place, à la condition de renoncer au théâtre. Molière refusa en objectant le point d’honneur ; et Boileau, qui ne comprenait pas, de se récrier. Molière avait raison : le point d’honneur consistait pour lui, non pas, comme disait Boileau, « à se barbouiller le visage d’une moustache de Sganarelle et à recevoir des coups de bâton, » mais à ne pas abandonner la troupe dont il était l’âme, à ne pas lui enlever, en se retirant d’elle, son principal élément de succès. Le jour même de sa mort, à bout de forces, ce sentiment le décidait encore à monter sur le théâtre : « Comment voulez-vous que je fasse ? disait-il à sa femme et à Baron ; il y a cinquante pauvres ouvriers qui n’ont que leur journée pour vivre. Je me reprocherois d’avoir négligé de leur donner du pain un seul jour, le pouvant faire absolument. » Sa dernière heure d’activité fut pour son art. Noble fin, [p. 833] et digne de lui, malgré le terrible anathème de Bossuet ; sans elle, il manquerait quelque chose à une gloire dont elle fut le couronnement et comme l’apothéose.

## VII

Si j’ai retracé avec quelque détail l’existence théâtrale de Molière, ce n’est pas seulement pour prouver combien son métier lui tenait à cœur et marquer de la sorte un trait de son caractère. L’intérêt de cette recherche est surtout littéraire. Elle contribue, en effet, à prouver que, comédien beaucoup plus qu’auteur, et subordonnant tout aux exigences de la scène, Molière faisait passer l’effet de la représentation bien avant celui de la lecture. Aussi voulait-il laisser le plus possible ses œuvres à leur destination, qui était de paraître *aux chandelles*, et avait-il pour le livre une répugnance marquée : on sait avec quelle force il l’exprime en tête des *Précieuses ridicules* et de *l’Amour médecin*. Il lui fallait bien, toutefois, consentir à l’impression de ses pièces, puisque, sans cela, d’effrontés pillards, comme Somaize, ou des amateurs trop enthousiastes, comme Neufvillenaine, les publiaient sans sa permission. Mais, le manuscrit une fois livré, il ne s’en inquiétait plus. Il faisait ou laissait faire deux recueils de ses pièces sans corrections d’aucune sorte, sans profiter de l’occasion pour expliquer sa poétique ou batailler contre ses ennemis, à la façon de Corneille ou de Racine. Ce fut seulement vers la fin de sa carrière que, pris d’impatience, à la longue, en se voyant défigurer, et, peut-être, par un regard jeté en arrière sur son œuvre accumulée, consentant, lui aussi, à en admettre la valeur littéraire, il voulut la corriger et la fixer. Que de sollicitude, au contraire, pour la diction et le jeu ! quelle impatience lorsque ses acteurs le trahissaient ! Écoutant un jour derrière le théâtre, avec Champmeslé, une scène de *Tartuffe*, il s’écriait avec une véritable fureur : « Ah ! chien ! ah ! bourreau ! » Et, comme Champmeslé s’étonnait : « Ne soyez pas surpris de mon emportement, lui disait-il. Je viens d’entendre un acteur déclamer pitoyablement quatre vers de ma pièce, et je ne saurais voir maltraiter mes enfans de cette force-là sans souffrir comme un damné. » Il ne faudrait jamais, en étudiant ses œuvres, perdre de vue cette préférence ; elle expliquerait certaines façons d’écrire qui lui ont été sévèrement reprochées ; elle mériterait d’être étudiée en elle-même pour les graves questions d’esthétique qu’elle soulève. Car ce n’est point là exception unique : Shakspeare, poète-comédien, lui aussi, traitait ses pièces, une fois jouées, avec une telle négligence que leur publication, leur chronologie, leur authenticité même, sont [p. 834] autant de problèmes à peu près insolubles. Ces maîtres du théâtre considéraient toutes les parties : poème, diction, action, comme inséparables ; leurs œuvres, réduites au livre, leur semblaient mortes ; enfin, au prix de la gloire journalière et directe qu’ils trouvaient sur la scène, de la joie qu’ils éprouvaient à voir leurs créations marcher et parler sous leurs yeux, à les incarner eux-mêmes, la gloire et la joie d’en prolonger la vie par le livre ne leur semblaient pas valoir le temps qu’elles auraient pris à leur occupation maîtresse.

J’ai essayé, d’autre part, de retrouver, derrière la statue solennelle du grand écrivain, l’homme lui-même, avec sa trempe morale, ce mélange de bon et de mauvais qui est dans toute créature humaine. Dans cette question, encore, la littérature est intéressée. Médiocrement chrétien et peu respectueux dans un siècle imprégné de foi et d’esprit hiérarchique, épicurien de goûts et de conduite, Molière était, à la fois, en retard et en avance sur son temps ; il se rattachait au XVIe siècle par son esprit d’indépendance, il faisait pressentir le XVIIIe par son désir de tout soumettre au rire, c’est-à-dire à la discussion. Cette nature d’esprit, non-seulement se conciliait très bien avec celle de la comédie, mais elle y était jusqu’à un certain point nécessaire. On peut se demander toutefois si, en se séparant ainsi de ses contemporains, Molière n’a point perdu quelque chose. La conception de la vie réalisée par son existence est largement humaine, mais n’y manque-t-il pas une élévation qui n’est pas interdite aux poètes comiques, puisqu’elle se trouve chez d’autres que lui ? Et, de même, la morale qui se dégage de son œuvre n’eût-elle pas gagné à s’inspirer des idées de son siècle ? En revanche, on ne peut méconnaître que, n’étant dupe d’aucune convention, en un siècle qui en comptait tant et de toutes sortes, ne laissant rien empiéter sur son libre jugement, il a déployé un courage, une vigueur d’attaque, une franchise d’observation, que plus de respect lui eût interdits ; qu’il a touché, par cela même, à quelques-uns de ces grands objets de discussion que l’on n’aborde guère aux époques de paix sociale, et que, sans les pièces où il les aborde, il manquerait quelque chose d’essentiel à son œuvre, comme à celle de son temps. Cette liberté d’esprit n’engendra, du reste, chez lui, ni l’imprudence, ni le parti-pris, ni les mauvaises manières, ni l’indulgence pour soi-même que l’on rencontre chez les écrivains du XVIe siècle et surtout chez ceux du XVIIIe ; dans une profession et des circonstances également difficiles, ce grand homme fut, en même temps, un brave homme.

GUSTAVE LARROUMET.

1. Th. Thoré, *Salon de 1847*, Introduction. Je n’ai pas en besoin de chercher longtemps ce morceau ; il a été plusieurs fois reproduit et avec éloges. [↑](#footnote-ref-1)
2. Voyez la *Revue* des 1er mai, 15 juin et 1er octobre 1885, 15 mai et 1er septembre 1886 [↑](#footnote-ref-2)
3. A. Huyot, *Molière et le prince de Conti*, dans *le Moliériste* de Juin 1886. [↑](#footnote-ref-3)
4. Louis Moland, édition des *Œuvres complètes de La Fontaine*, t. VI et VII. [↑](#footnote-ref-4)
5. Nous avons peu de renseignemens sur cet abbé Bernard, et c’est regrettable, car le personnage devait être intéressant. Il était, semble-t-il, l’ami des comédiens du Palais-Royal, quelque chose comme l’aumônier de la troupe ; homme précieux, car ils ne trouvaient pas facilement des confesseurs dans le clergé séculier : une lettre de Louis Riccoboni, le *Lélio* de la comédie italienne, publiée par M. G. Monval dans le *Moliériste* d’avril 1Ï85, constate qu’en 1746 ils étaient encore obligés de s’adresser aux moines. [↑](#footnote-ref-5)
6. Et aussi à la peinture anecdotique : sans parler des estampes, il y a, au moins, trois tableaux sur ce sujet, par Horace Vernet, Bugnet, M. Hillemacher. On a même pu voir, au Salon de cette année, un groupe en plâtre, par M. Carlus, de *Molière et sa servante*. Ceci passe la mesure ; voyez, à ce propos, les réflexions judicieuses de M. George Lafenestre dans la *Revue* du 1er juillet. [↑](#footnote-ref-6)