title : Le Moliériste : collection d’articles

creator : Moliériste : revue mensuelle, Le

editor : Léa Delourme

copyeditor : Léa Delourme (Stylage sémantique)

publisher : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL

issued : 2014

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : *Le Moliériste : revue mensuelle*, publiée par G. Monval, Paris, Librairie Tresse & Cie, 1880-1881 ; rééd. Slatkine Reprints, Genève, 1967, 10 vols.

created : 1880-1881

language : fre

# Molière et Tartuffe dans la Préface des Plaideurs

title : Molière et Tartuffe dans la Préface des Plaideurs

creator : Thierry, Édouard (1813-1894)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Molière et Tartuffe dans la Préface des Plaideurs », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 13, 1er Avril 1880, pp. 3-13.

created : 1880

Nous voici arrivés à l’année 1669, mais en laissant derrière nous une comédie qui fut une chute, presque un scandale, avant de se relever tout d’un coup en pleine vogue, et qui d’aucune façon ne dut rester indifférente à Molière.

Il ne s’agit, bien entendu, ni du *Duel fantasque* de Rosimond, simple parade rimée, ni du *Soldat poltron*, autre parade du même auteur, et du même goût, ni du *Courtisan parfait* de Gilbert, imprimée, sinon jouée, vers le même temps, ni du *Pausanias* de Quinault, qui fut joué, lui, puisqu’il tomba, ni du *Baron d’Albikrac*, une comédie de l’ancienne école, un de ces grands succès de Thomas Corneille qui n’étaient guère que des succès ; il s’agit des *Plaideurs* de Racine.

Les relations de Racine avec Molière, nous les connaissons : une suite de regrettables procédés, en retour d’une généreuse bienveillance. C’est peut-être pour cela qu’en voyant Racine chercher dans Aristophane un sujet de comédie, on ne saurait se défendre de suspecter encore son intention et de le trouver fidèle à son ingratitude.

Plus Racine avait de torts envers son ancien protecteur, plus il s’aigrissait contre lui, c’est la règle, et depuis qu’il avait mis ses torts en commun avec ceux de Mlle Du Parc, son inimitié s’était accrue d’autant.

Par éducation et par tempérament littéraire, il avait toujours été l’homme de l’hôtel de Bourgogne, c’est-à-dire qu’il en était le partisan déclaré, premier point de dissentiment entre Molière et lui. Par son talent et par son orgueil impérieux, il s’en était rendu le maître. Il y avait déjà discrédité le grand Corneille. Il y discréditait Quinault à l’aide de Despréaux. Il voulait y être toute la tragédie, le répertoire même tout entier et disputer au Palais-Royal sa prééminence dans la comédie. C’était aussi l’ambition de l’hôtel de Bourgogne. Quel triomphe pour la Troupe Royale si elle pouvait la réaliser, grâce à Racine ! Quel triomphe pour Racine, si après avoir pris la place du grand Corneille sur l’affiche des Grands Comédiens, il pouvait aussi prendre dans l’opinion celle de Molière !

Le succès de *L’Avare,* indécis à l’apparition de la pièce, l’avait rempli de joie. L’applaudissement promis à ses *Plaideurs* devait achever la défaite du maître de la comédie : mais Racine éprouva bientôt par lui-même que les premiers mouvements du public trompent souvent de légitimes espérances.

A tous ceux que blessait la superbe impatience du jeune poète, *Les* *Plaideurs* fournirent l’occasion d’une revanche.

Qu’on n’en croie pas l’injurieuse satire de Barbier d’Aucourt, *Apollon vendeur de Mithridate*, à la bonne heure. Il faut pourtant bien en croire Valincour, l’ami de Racine, et Racine lui-même. Il faut en croire la préface que l’auteur a mise en tête de sa pièce. Tout y est. Tous les griefs, toutes les censures de la première heure s’y retrouvent. Ce factum à la façon de Beaumarchais les constate en leur répondant.

Racine commence par se défendre et finit par attaquer. Qui attaque-t-il ? On ne l’a pas encore assez remarqué jusqu’ici : *Tartuffe* et Molière.

Une des impressions défavorables à la pièce était venue du lieu même où elle avait été représentée. Le public, comme il arrive encore quelquefois de nos jours, avait pris parti contre la pièce par trop de respect pour le théâtre et sifflé, par un dangereux excès d’estime, la comédie sur les comédiens. La magistrature et le barreau personnellement attaqués avaient jeté des cris d’indignation et demandaient dans quel moment d’erreur ou de folie l’auteur avait pu offrir à Floridor, Floridor avec ses camarades accepter cette farce criminelle ?

Racine se hâte de protester qu’il n’avait pas mis ses visées aussi haut, et que son premier dessein avait été tout simplement d’essayer quelques-unes des témérités d’Aristophane sur le théâtre de Scaramouche.

Le théâtre de Scaramouche ! Le théâtre des bouffons Italiens au Petit-Bourbon ! — Je dis bien : on va voir tout à l’heure qu’il ne s’agit pas de la salle du Palais-Royal. — Voici qui ouvre une perspective inattendue. La troupe Italienne était-elle donc autorisée à jouer de véritables pièces françaises, entièrement françaises ?

Racine n’y pense pas : que Molière sous-louât de Scaramouche le Petit-Bourbon en partage ou qu’il lui sous-louât le Palais-Royal à son tour, il n’eût jamais souffert aux Italiens d’introduire dans leurs représentations, le lendemain de ses spectacles, autre chose qu’un peu de dialogue français çà et là pour éclairer et diversifier la pièce italienne.

Ce n’est pas là cependant qu’aurait été la difficulté. Suivant le récit de Racine, un autre obstacle se rencontre plus indiscutable encore, il l’avoue ; avant qu’il mît son projet à exécution, Scaramouche et la troupe italienne avaient repris le chemin de l’Italie.

Soit ; mais c’est en juillet 1659 que la troupe italienne fermait son théâtre, et voilà pourquoi je disais tout à l’heure le Théâtre des bouffons italiens au Petit-Bourbon. A cette époque, il s’en fallait encore de deux ans que Perrault le jetât par terre pour se faire, sur la place nette, les chantiers de construction de la colonnade du Louvre. En 1659 aussi, Racine avait à peine vingt ans. C’est l’âge de l’enthousiasme et de la tendresse rêveuse, l’âge ou les jeunes imaginations s’égarent dans les mystérieux sentiers d’un roman d’amour, s’élancent d’un coup d’aile dans l’empyrée de l’ode ou de la tragédie. A vingt ans, toujours plein de *Théagène et Charidée*, Racine composait son *Amasie* pour Mlle Roste et pour le Théâtre du Marais qui refusait la pièce ; mais il eût dédaigné de descendre sur les tréteaux de la bouffonnerie.

Supposez cependant qu’il voulût prendre le chemin à rebours et commencer par où ne commence jamais l’adolescence poétique, par la farce et la parodie, qui l’en empêchait ? Scaramouche n’était pas pour rester toujours absent : en janvier 1662, la troupe italienne faisait sa rentrée au Palais-Royal et s’y établissait sur un théâtre remis à neuf, l’ancien théâtre de Richelieu, dont les Comédiens Français avaient essuyé les plâtres. C’était le moment pour Racine de frapper à la porte de Scaramouche. Il ne s’était pas encore brouillé avec Molière comme il devait le faire six ans plus tard en passant avec son *Alexandre* du Palais-Royal où la pièce se jouait d’original, à l’hôtel de Bourgogne où il la faisait jouer en concurrence. Il ne s’était pas mis hors d’état de reparaître, fût-ce les jours des Italiens, sur une scène qui leur était commune avec les Comédiens Français et qu’il s’était fermée lui-même par son inqualifiable procédé envers Molière.

Mais non, tout cela n’est pas sérieux. Racine plaide sa cause, et, pour être son propre avocat, il ne se pique ni d’être moins subtil que les gens du métier, ni d’être plus sincère. Il n’a qu’un but, celui de reculer sa faute et de la repousser au lointain, en sorte qu’elle disparaisse ; un autre but encore, si l’on veut, mais c’est le même, de la partager si bien entre tous ses amis qu’il lui en reste le moins possible.

Son dessein, il l’avait d’abord abandonné, dit-il ; ce sont eux qui n’y ont jamais renoncé. Ce sont eux qui le lui ont rappelé aussi souvent qu’il l’oubliait. Ce sont eux qui lui ont toujours remis la plume à la main. Ils ont fait pis. On l’accuse, lui, personnellement, d’avoir insulté la Justice ; mais il ne s’est pas rendu plus coupable que qui que ce soit, sa pièce est à tous ses amis et chacun y a tenu la plume. Je doute que ses contemporains se soient laissé convaincre : mais la postérité, mieux placée pour reconnaître les chefs-d’œuvre, n’a pas regardé les *Plaideurs* comme un pique-nique de société littéraire, ni comme un essai de la première jeunesse. Elle y a senti l’écrivain en pleine possession de sa langue la plus parfaite, et, à l’honneur de Racine, elle affirme, contre lui, que tous ses amis n’ont mis que sa main dans son œuvre.

Sans attendre la postérité, tandis que l’alarme est toujours à l’hôtel de Bourgogne et que, depuis un mois, le titre des *Plaideurs* n’a pas osé reparaître sur l’affiche, le Roi s’avise un jour ou permet qu’on lui persuade de demander la pièce qui n’a fait que passer sur le théâtre. Louis XIV surtout qui a de l’honnête homme en toute chose et qui a le goût de l’honnête homme, a le courage de son goût. Quand l’opinion de son siècle a l’air de faire fausse route dans la critique des ouvrages d’esprit, il la ramène sur la voie. La comédie des *Plaideurs* l’amuse, il en rit franchement. Le rire du Roi gagne naturellement la Cour, et la Cour entraîne la Ville. Lorsque Racine écrit sa préface, l’orage des premières heures s’est dissipé, le succès des *Plaideurs* n’a plus que le zéphyr dans ses voiles. — Pourquoi donc Racine revient-il sur un débat terminé ? Pourquoi ne saurait-il être heureux d’un éclatant retour de fortune, s’il ne trouve encore à satisfaire contre qui n’a pas triomphé de sa chute, une sourde amertume ?

Pourquoi ? Triste faiblesse de l’auteur jaloux ! On va bientôt le comprendre :

La date de la première représentation des *Plaideurs* est tout à fait incertaine.[[1]](#footnote-1) Robinet passe la pièce sous silence et pour cause. Le scandale qu’elle avait soulevé lui rappelait celui de *Tartuffe* en 1667, et l’enthousiasme indiscret qu’il avait eu le tort d’imprimer trop tôt en cette occasion, lui avait appris à se taire.

A défaut de la date de la première représentation, ce serait déjà quelque chose que de retrouver celle de la représentation à la Cour ; on la cherche où il y a la seule chance de la rencontrer, je veux dire dans *la Gazette.*

Or, du 1er novembre 1668, au 1er janvier 1669, la *Gazette* ne signale qu’un voyage de la Cour où aient été appelés les comédiens, c’était pour les fêtes de la St. Hubert données à Saint-Germain, le 3, le 4, le 5 et le 6 novembre. Louis XIV quitta Paris le 2, il y rentra le 7. Ce fut la troupe de Molière, la troupe du Roi proprement dite, qui fit son service, et il n’y a pas à croire que l’hôtel de Bourgogne ait partagé cet honneur. Pendant les cinq jours que Leurs Majestés restèrent à Saint-Germain, les comédiens du Palais-Royal donnèrent cinq représentations, quatre de *George Dandin*, une de *L’Avare.*

Il y eut un autre voyage de la Cour à Versailles, les 4, 5 et 6 décembre ; mais la Cour n’y prit d’autre divertissement que celui de la chasse.

Le 29, l’hôtel de Bourgogne représente enfin devant la Cour, mais c’est à Paris et par ordre de Monsieur.

Le 6 janvier, le Roi et la Reine prennent encore « le divertissement de la comédie », la *Gazette* n’en dit pas davantage, dans le salon du Palais des Tuileries.

Il faut cependant que ce soit un de ces deux jours-là ou plutôt ce dernier jour, qu’ait eu lieu la représentation des *Plaideurs* devant le Roi ; or, puisque Racine et Valincour ne s’accordent pas sur le lieu, Valincour disant Saint Germain, Racine disant Versailles, il se peut, en définitive, que le spectacle n’ait eu lieu ni à Versailles ni à Saint-Germain, mais à Paris.

S’il en était ainsi, rapprochons seulement ces deux dates : le 6 janvier, la revanche des *Plaideurs*, suivie de la reprise des représentations ; le 5 février, ce grand événement, la reprise triomphante de *Tartuffe* ; on voit tout de suite baisser les recettes des *Plaideurs*, la fortune et l’applaudissement passer au Palais-Royal ; *inde iræ*, de là les douleurs de Racine.

Qu’est-ce que la fin de sa préface ? Un coup de sifflet, que dis-je ? Deux ou trois coups de sifflet dissimulés, à l’adresse de Molière, une furtive protestation contre les pleines chambrées du Palais-Royal, l’effort désespéré du vaincu pour arracher quelque feuille au laurier du vainqueur.

Des *Plaideurs* et de *Tartuffe*, suivant la thèse enveloppée de Racine, la véritable comédie n’est pas la seconde, c’est la première. En dépit de tout, Racine soutient son paradoxe contre le sentiment public, il le soutiendrait contre sa conscience littéraire, s’il ne l’avait déjà pas rangée de son parti.

Et je m’assure, dit-il à demi-mot pour les bons entendeurs, je m’assure qu’il vaut mieux avoir occupé l’impertinente éloquence de deux avocats autour d’un chien accusé que d’avoir mis sur la sellette un véritable criminel et qu’on eût intéressé les spectateurs à la vie d’un homme.

Cet homme à la vie duquel on intéresse les spectateurs, réfléchissez-y bien, n’est-ce pas Orgon, à qui la calomnie a porté un de ces coups dont on ne sauve sa tête qu’en fuyant ? Ce véritable criminel mis sur la sellette, n’est-ce pas Tartuffe, que Cléante pousse à bout dans deux sévères interrogatoires et oblige dans le second à passer la parole à l’exempt ?

La jalousie de Racine l’avait odieusement prévenu, mais l’avait bien éclairé. Il avait reconnu tout de suite dans la forte conception de Molière quelque chose de sérieux et humain, une œuvre d’un genre mixte qui n’avait pas encore de nom, qui devait s’appeler quelque jour le comique larmoyant, puis la tragédie bourgeoise, finalement le drame, se rattachant au principe de la comédie antique toujours forcée de rire dans son masque immobile ; en vertu de cette règle du rire perpétuel, il trouvait le moyen de mettre le troisième acte des *Plaideurs* au-dessus du cinquième acte de *Tartuffe*.

Conséquemment : « Si le but de ma comédie était de faire rire, jamais comédie n’a mieux attrapé son but. Ce n’est pas, ajoute-t-il, que j’attende un grand honneur d’avoir assez longtemps réjoui le monde ».

Entendez-vous, à travers tantôt dix ans qui séparent la préface des *Plaideurs* et *La* *Critique de L’École des Femmes*, entendez-vous cette réponse directe à la glorification de la comédie et au juste honneur revendiqué en face de la tragédie pour « l’étrange entreprise de faire rire les honnêtes gens » ?

« Mais je ne sais quelque gré », c’est Racine qui continue « de l’avoir fait sans qu’il m’en ait coûté une seule de ces sales équivoques »…

On est bien forcé de songer, quoi qu’on en ait, au quatrième acte de *Tartuffe*, « et de ces malhonnêtes plaisanteries… » [Ceci pour la première scène du second acte], « qui coûtent maintenant si peu à la plupart de nos écrivains et qui font retomber le théâtre dans la turpitude… ». C’était le mot des ennemis de *Tartuffe*, je pourrais dire des ennemis de tout le théâtre ; mais on se coalise si aisément avec ses ennemis même contre un commun ennemi !

« D’où quelques auteurs plus modestes l’avaient tiré ».

Racine en était un sans doute, de ces auteurs modestes, et Molière était un fanfaron reconnu à qui le modeste Racine ne pardonnait pas le bruit insolent de ses ouvrages. Ah ! Qu’il lui eût voulu moins d’insolence ! Qu’il l’eût aimé plus humble, plus discret, plus réservé, plus médiocre !

Lorsque le public ne se laissait pas encore aller sans hésitation au comique de *L’Avare,* on a vu Racine reprocher à Despréaux d’avoir ri ouvertement sur le théâtre où, selon lui, Despréaux était seul à rire. Avant que Louis XIV se déclarât pour *Les Plaideurs*, Molière avait dit tout de suite que ceux qui se moquaient de la pièce de Racine méritaient qu’on se moquât d’eux.

Je ne rapproche pas ici les deux procédés pour faire ressortir le plus généreux, ce serait trop facile et moins juste qu’on ne pense. Je les rapproche surtout pour chercher la différente physionomie des représentations, à l’origine, sur les deux théâtres.

Si *L’Avare* avait eu véritablement l’air d’une pièce qui tombe, Racine se serait sans doute épargné la maladresse de la dénigrer.

Tout honnête homme qu’était Molière, il eût peut-être été moins prompt à reconnaître le singulier mérite des *Plaideurs,* s’il n’eût pas eu l’honneur et l’avantage de le proclamer devant une pièce à qui les acteurs, découragés par les sifflets, n’osèrent pas d’abord, dit Valincour, donner une troisième représentation.

Malgré les applaudissements qui lui revinrent, satisfait d’avoir publiquement témoigné son dédain pour la comédie, Racine ne voulut pas se démentir et renonça à l’art inférieur de réjouir le monde.

Il eut raison. Il avait fait un chef-d’œuvre, mais de satire plus que de comédie. A son insu, ce n’était pas avec Molière, c’était avec Boileau qu’il était entré en lice ; et, si ce n’est pas Boileau qui s’est vaincu lui-même, si ce n’est pas lui qui a écrit, pour sa part de collaboration, la tirade de Perrin Dandin, par exemple :

« … Qu’est-ce qu’un gentilhomme ? Un pilier d’antichambre ! » ou le couplet supprimé de Léandre au début du troisième acte :

« Le beau plaisir d’aller, tout mourant de sommeil,

A la porte d’un juge attendre son réveil » !

Racine a vaincu Despréaux dans sa propre science.

Quel que soit l’agrément d’une poésie brillante, épigrammatique, spirituelle — et la poésie n’est pas partout à sa place — on ne fait pas une comédie sans l’originalité, sans la vérité des caractères et des mœurs, avec des vers d’épitre ou de satire.

De l’agrément des *Plaideurs* est sortie la décadence aimable de notre théâtre comique : Collin d’Harleville, Andrieux, Casimir Delavigne (jusqu’à *La Popularité*). Pour que la décadence s’arrêtât, il a fallu que la comédie moderne allât reprendre de plus haut la forte tradition et, par Ponsard suivi d’Emile Augier, remontât à Molière.

Édouard THIERRY.

(Extrait d’une *Étude inédite sur Le Théâtre de Molière*.)

# Molière et les scrupules d’un traducteur italien

title : Molière et les scrupules d’un traducteur italien

creator : Livet, Charles-Louis (1828-1898)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Molière et les scrupules d’un traducteur italien », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 14, 1er Mai 1879, pp. 35-43.

created : 1879

En 1794 et années suivantes fut publiée en Italie une « Bibliothèque choisie des compositions théâtrales de l’Europe », divisée par nations, (*in-18*, *Venezia*, *dalla tipografia Pepoliana, presso Antonio Curti q. Giacomo*).

La partie consacrée à la « Bibliothèque théâtrale de la nation Française » comprend un certain nombre de volumes, dont chacun contient deux pièces, ayant une pagination particulière sous un titre général commun, et traduites par divers auteurs. C’est ainsi que *Le Malade imaginaire,* par exemple, a été traduit en Italien par Elisabetta Caminer Turra, *Les Fourberies de Scapin* par Gaetano Faini, *Le Sicilien* par Girolamo Zanetti, *Le Dépit amoureux* par Giuseppe Compagnoni, etc.

C’était un austère personnage que ce Guiseppe Compagnoni, et qui ne badinait pas avec les libertés de la parole.

En tête de sa traduction du *Dépit amoureux* se trouve un sommaire, suivi de jugements, d’anecdotes, etc. À la fin du volume viennent des *Observations du traducteur.* Je demande la permission de m’arrêter un peu sur ces *Observations*.

Tout d’abord, le traducteur déclare qu’« il s’est constamment tenu à la lettre du texte, excepté quand cette méthode l’aurait obligé à employer des expressions indécentes, ou peu naturelles et peu claires  »[[2]](#footnote-2).

Les passages exceptés de la règle d’une traduction scrupuleusement fidèle sont assez nombreux. Le pudique Compagnoni a relevé les principaux, et nous les indiquerons après lui :

La deuxième scène du 1er acte débute ainsi :

GROS-RENÉ

S’t, Marinette !

MARINETTE

Ho, ho ! que fais-tu là ?

GROS-RENÉ

                          Ma foi,

Demande ; nous étions tout à l’heure sur toi.

Voici à ce sujet la note du traducteur :

Toute langue a ses idiotismes particuliers et certaines formes de parler qui, consacrées par l’usage, peuvent paraître très convenables, mais qui, transportées littéralement dans une autre langue, présentent un sens tout différent. C’est le cas d’une expression que Molière a mise dans la bouche de Gros-René. Il fait dire à ce valet :

« … nous étions tout à l’heure sur toi. »

Notre théâtre (le théâtre Italien) ne permettrait pas l’emploi d’une pareille expression, surtout en parlant à une dame. J’ai donc été obligé de la remplacer. »[[3]](#footnote-3)

Presqu’à la fin de la même scène, Eraste, s’adressant à Marinette, lui dit :

« Quand puis-je rendre grâce à cet ange adorable ? »

Voici la traduction donnée par Compagnoni :

« *Ma dimmi, intanto, quendo porro io ringraziare come vorrei la mia cara Lucilla ?* »

C’est à dire : « Mais dis-moi, cependant, quand pourrai-je rendre grâce, comme je le voudrais, à ma chère Lucile ? »

Une nouvelle note explique cette substitution du nom de Lucile à la désignation galante d’Éraste, qui faisait d’elle un « ange adorable » : [[4]](#footnote-4)

Les scrupules de notre théâtre (italien) sont très grands. Les Espagnols peuvent mettre en scène les saints, les prêtres, les mystères de la religion ; à nous, il est interdit de nommer aucune chose qui se rattache à ces idées vénérées. Il ne nous est pas davantage permis de reproduire fidèlement des phrases que cependant nous prononçons tous les jours sans aucun blâme. Par exemple, nous disons d’une femme : « *Elle est belle comme un ange* ; ou *elle est bonne comme un ange, on dirait un ange, vous êtes un ange* »*.* Molière le disait au théâtre, où étaient les courtisans si polis, si élégants de Louis XIV. Aussi peut-il mettre dans la bouche d’Eraste ces paroles : « *Quand puis-je rendre grâce à cet ange adorable ?*», en parlant de Lucile. J’ai dû sacrifier dans ma traduction cette gentillesse, bien qu’elle convienne au langage comique.

La même scène, dans Molière, se termine ainsi qu’il suit :

MARINETTE

              … Adieu, Gros-René, mon désir.

GROS-RENÉ.

Adieu, mon astre.

MARINETTE.

                    Adieu, beau tison de ma flamme.

GROS-RENÉ.

Adieu, chère comète, arc-en-ciel de mon âme.

Le traducteur n’a pas cru pouvoir reproduire textuellement ce passage, et voici comment il termine la scène :

RENATACCIO.

*Addio, mia cara Marinetta.*

MARINETTA.

*Io ti voglio propriamente bene.*

RENATACCIO.

*Ed io mi sento tutto fuoco per te.*

Forcé de justifier cette inexactitude volontaire, il s’exprime ainsi :

Les petits changements introduits ici n’étaient réclamés ni par la décence, ni par les convenances nationales, niais par le bon goût. Encore qu’il soit permis de mettre dans la bouche d’un valet et d’une suivante, amoureux l’un de l’autre, quelque expression un peu chargée, celles que Molière place dans la bouche de Gros-René et de Marinette m’ont semblé mauvaises pour mille raisons. Qui pourrait souffrir, dans la bouche de ces gens, les phrases suivantes : « *mon astre ; beau tison de ma flamme ; chère comète*, *arc-en-ciel de mon âme* ? ».

M. Compagnoni se plaît à faire de ces corrections qui prouvent sa supériorité sur l’auteur qu’il traduit. Qu’est-ce que Molière auprès de Compagnoni ? — Celui-ci a su singulièrement améliorer la dernière réplique de Gros-René à la fin de la 6e scène du 1er acte ; qu’on en juge :

RENATACCIO.

*E hai cuore di domandarmelo, eh ? femina iniqua ! Va, va, a parlar la risposta alla cara tua padroncina...*

Or, on lit dans Molière :

GROS-RENÉ.

M’oses-tu bien encor parler ? femelle inique,

Crocodile trompeur, de qui le cœur félon

Est pire qu’un satrape ou bien qu’un lestrigon !

Va, va rendre réponse à ta bonne maîtresse....

Comment l’auteur fera-t-il passer sa traduction ? — Ecoutez :

Il y eut un temps, dit-il, où Molière sacrifia au mauvais goût qui, d’Espagne, s’était glissé en France au XVIIe siècle, comme il l’avait fait parmi nous. On en trouve quelques traces de temps à autre dans ses comédies, où le plus souvent toutefois il prit le soin de les hasarder aux dépens de personnages populaires. J’ai supprimé entièrement le passage suivant, qui présente ce caractère :

Crocodile trompeur, de qui le cœur félon

Est pire qu’un satrape, ou bien qu’un lestrigon.

Au second acte, scène 5, Marinette, dans la traduction italienne, dit à Lucile : « Quelque autre, sous l’espoir du mariage, aurait cédé à la tentation. Mais moi ! Allez, allez, je ne sais qui vous êtes ; hors d’ici ! ».

Soit, en italien : « Una qualche altra, colla speranza del matrimonio, avrebbe ceduto alla tentazione : ma io !… andate, andate ; non so chi vi siate ; via ! »

Molière avait dit :

Quelqu’autre, sous l’espoir du *matrimonion*,

Aurait ouvert l’oreille à la tentation ;

Mais moi, *nescio vos* !...

Pourquoi donc le traducteur a-t-il modifié ce passage ? C’est que… sans doute le langage de Marinette est très gracieux en français ; mais Compagnoni n’aurait pu, dit-il, conserver ce qu’il a de chargé, sans tomber dans une inconvenance de mauvais goût. Il a donc dû changer.[[5]](#footnote-5)

Poursuivons. — Dans la 8e scène du second acte, Albert dit à Métaphraste :

Mon père....

Ne m’a jamais rien fait apprendre que mes heures,

Qui, depuis cinquante ans, dites journellement,

Ne sont encor pour moi que du haut allemand.

Compagnoni reconnaît qu’il aurait dû traduire ainsi :

*Mio padre., non mi ha fallo imperare che l’officio della Madonna, il quale, quantunque da cinquantanni in qua io lo legga ogni giorno,pure per me è come se fosse in lingua tedesca.*

Mais voici comment, au contraire, il a traduit :

*Mio padre, e che pur era una gran testa, non mi ha fatto imperare che pocissime code latine, le quali, quantunque io le ripeta spessissimo da cinquantanni in qua, pure mi riescono dure, come se fossero in lingua tedesca.*

C’est à dire : « mon père, qui était cependant une forte tête, ne m’a fait apprendre que quelques petites bribes de latin : et encore, bien que je les répète très souvent depuis cinquante ans, cependant elles me paraissent dures comme du haut allemand. »

C’est évidemment le mot « heures » ou « office de la Vierge » qui a effrayé le traducteur. Aussi ajoute-t-il à la traduction qu’on vient de lire, ces paroles peu modestes : « Nous sommes (en Italie) plus polis, plus délicats que les parisiens du siècle de Louis XIV ! »[[6]](#footnote-6)

Au même acte, à la même scène VIII, Métaphraste dit à Albert : « Per jovem, je suis ivre ! ».

Je n’aime, dit l’auteur, ni l’une ni l’autre de ces expressions ; j’ai changé la dernière, bien que j’aie dû conserver la première.[[7]](#footnote-7)

En conséquence, il a traduit : « … Per Jovem, je suis hors de moi ! » — Ne voit-on pas tout ce que le bon goût gagne à ce changement ?

Enfin, à la scène IV du IIIe acte, Albert a l’imprudence de dire : « Il faut être chrétien.… ».

Mais Compagnoni sait trop ce qu’il doit aux pieux scrupules du théâtre italien de son époque, pour rendre une semblable expression. Il traduit donc : « Bisogna ricordarti de buoni principi : » C’est à dire : « il faut te souvenir des bons principes », — et voilà la religion sauvée !

Grâce à tous ces changements, et à bien d’autres de moindre importance, l’éditeur put obtenir des Réformateurs de l’Université de Padoue, à la date du 25 février 1794, les licences nécessaires pour l’impression du *Théâtre français traduit en italien*, reconnu pur de toute attaque contre la Foi catholique. — O puérilité ! O procédés infiniment petits d’infiniment petits esprits !

CH.-L. LIVET.

# L’Arbre aux Prêcheurs

title : L’Arbre aux Prêcheurs

creator : Copin, Alfred (1852-1...)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « L’Arbre aux Prêcheurs », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 14, 1er Mai 1880, pp. 48-49.

created : 1880

Il n’y a pas un moliériste qui ne connaisse l’étrange particularité attachée à la maison natale de Molière : je veux parler du *poteau cornier* tout couvert de sculptures qui formait l’angle de l’édifice, poteau dont M. J.Romain Boulenger nous a raconté l’histoire à cette place, (voir *Le Moliériste* du 1er juillet 1879, page 108.)

Mais un fait ignoré de la plupart, assurément, c’est qu’il existe encore à Paris une maison qui possède un *poteau cornier* à peu près semblable à celui du « pavillon des singes ». Le sujet représenté diffère, voilà tout.

Cette maison, qui porte le numéro 83 de la rue St. Denis, à cent mètres des halles, entre la rue de la Cossonnerie et la rue Rambuteau, fait l’angle de la rue des Prêcheurs. À l’angle cornier de cette maison est appliqué un arbre sculpté, en bois, de la hauteur de trois étages, ayant douze branches, sur chacune desquelles un apôtre est debout dans une espèce de fleur en calice. Au sommet est la Vierge. Cette sculpture, qui parait remonter au XIIIe siècle, a toujours été appelée l’« *arbre aux prêcheurs* », et je crois qu’il ne faut pas chercher autre part la dénomination même de l’affreuse petite rue dont elle fait l’encoignure.

Certes, l’*arbre aux prêcheurs* ne joue pas un grand rôle dans la vie de Molière, mais il m’a paru intéressant de signaler à la curiosité des Moliéristes la seule maison possédant encore une poutre sculptée, rappelant par sa forme et ses dimensions celle qui décorait la maison natale du poète, puisque la véritable sculpture, sauvée par Alexandre Lenoir, a si malheureusement disparu dans le musée des Beaux-Arts, où on l’avait trop bien serrée.

L’arbre du « pavillon des singes » et l’arbre aux prêcheurssont bien de la même famille.

Alfred COPIN.

# Nécrologie. Édouard Fournier

title : Nécrologie. Édouard Fournier

creator : Monval, Georges (1845-1910)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Nécrologie. Édouard Fournier », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no15, 1er Juin 1880, pp. 67-68.

created : 1880

Le mercredi 12 mai, nous conduisions à sa dernière demeure le cher et vaillant collaborateur auquel le bibliophile Jacob avait décerné le titre du « plus érudit et plus ingénieux des moliéristes contemporains ».

Quatre discours ont été prononcés sur la tombe d’Édouard Fournier. La grande presse a été unanime à retracer les mérites de l’homme, du littérateur, du savant, du critique. Nous n’avons à parler ici que du moliériste, et le plus éloquent éloge sera la liste de ses travaux.

Curieux infatigable et chercheur patient, Édouard Fournier avait prodigieusement lu, noté, recueilli, retenu. Ses premières études sur Molière remontent à 1852 : il publia dans *L’Illustration* les *Reliques de Molière* qui, réunies plus tard à *Molière et le procès du pain mollet (Revue française, 1855)* et à deux autres notices (*Le Registre de la Grange* ; *Molière et les Anglais*) formèrent un curieux appendice à son *Roman de Molière*. Ce petit volume, coquettement édité par Dentu en 1863, fut rapidement épuisé. L’auteur venait de faire représenter à l’Odéon (15 janvier 1863) un à-propos en vers, *La Fille de Molière*, qui témoignait assez de son culte pour le Père de la Comédie.

Cinq ans plus tard, le Théâtre français célébrait l’anniversaire du Maître par un autre à-propos : *La Valise de Molière*, comédie en un acte, en prose, dans laquelle Ed. Fournier avait ingénieusement intercalé des fragments attribués à l’auteur du *Misanthrope* : il collaborait avec lui.

On ferait un gros volume des articles disséminés par notre regretté confrère, sur Molière, sa vie et ses œuvres : dans la *Revue française*, « Comment Molière fit le Tartuffe » (1857), « À propos de Don Juan et la Farce avant Molière » (1858) ; dans cette précieuse *Revue des provinces* qu’il venait de fonder, « Les Poquelin à Bordeaux » (1865) et « Les Vers Espagnols de Molière » ; dans la *Revue des Cours littéraires*,saconférence du Jubilé de mai 1873 : « La famille et l’enfance de Molière », etc., etc.

N’oublions pas sa notice sur les *Poésies de Molière* dans *Les* *Poètes français* de Crépet (1861) ; ses excellentes notes de l’édition belge du *Chappuzeau* (1867), celles du *Récit de la farce des Précieuses* qu’il a réimprimé dans le tome iv des *Variétés historiques et littéraires* de la Bibliothèque Elzévirienne (1856),et enfin ses feuilletons hebdomadaires de *La Patrie*, où depuis vingt ans il ne perdait pas une occasion de parler de Molière, de ses éditeurs, de ses biographes, de ses interprètes. Que de matériaux épars pour le grand livre qu’il rêvait : *Molière au Théâtre et chez lui*, annoncé dès 1863 par la librairie Didier, et que l’implacable Mort ne lui a pas permis d’achever !

Georges MONVAL.

# Une traduction hollandaise du Tartuffe

title : Une traduction hollandaise du Tartuffe

creator : Van Hamel, Anton Gerard (1842-1907)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Une traduction hollandaise du Tartuffe », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no15, 1er Juin 1880, pp. 69-80.

created : 1880

*Tartuffe*, komedie in Vyf bedryven, van Molière, vertaald door J. A. Alberdingk Thym. Amsterdam, C. L. van Langenhuysen, 1879.

La Hollande a toujours été très enthousiaste de Molière. Dès le dix-septième siècle, le grand Comique a trouvé des traducteurs dans ce pays, dont la population n’a jamais manqué de cette gaîté et de cette franchise qui font les amis et les admirateurs de l’auteur du *Médecin malgré lui* et du *Tartuffe.* On voit d’ici le gros rire par lequel les contemporains de Téniers, de Van Ostade, de Jan Steen ont dû accueillir les exploits de Sganarelle ou l’aventure de George Dandin. Les âpretés de l’idiome hollandais, loin de trahir l’esprit de ces pièces, devaient même donner au langage de quelques-uns des personnages une saveur qui n’aurait pas déplu au Maître s’il avait pu l’apprécier. Et la comédie hollandaise de cette époque était trop réaliste elle-même pour que les traducteurs eussent à dissimuler certaines libertés de jeu et de langage, ou à hésiter, devant quelques expressions un peu fortes de l’original, sur le choix d’un équivalent hollandais.

Par-ci par-là peut-être la finesse de l’esprit de Molière devait avoir quelque peine à percer sous l’enveloppe à la fois trop grossière et trop raide que lui imposaient les traducteurs hollandais de cette époque. Mais, ce qui fait pardonner ces trahisons légères, c’est une pointe d’originalité comique, moins fine peut-être mais non moins amusante que celle du poète français, qui se dégage de la tournure des phrases hollandaises, du mélange de mots pompeux et d’expressions triviales, des allures un peu gauches de la rime. Car on rimait volontiers les pièces de Molière, même celles que le poète avait écrites en prose.

La plupart de ces traductions serraient l’original de près, ou tentaient du moins de le faire. On changeait les noms propres, on modifiait légèrement la position sociale du héros s’il y avait quelque avantage à lui faire endosser un costume plus familier aux auditeurs. Mais c’était tout. Pour le reste, on prétendait donner des copies, non des imitations. Nous nous rappelons cependant avoir vu une traduction hollandaise en vers de *George Dandin* de la fin du dix-septième siècle, où Angélique, dans une longue tirade qu’on chercherait en vain dans Molière, déclare à sa suivante que les infidélités qu’elle fait à son mari sont, et seront toujours, purement platoniques. Elle va même jusqu’à dire que, si son mari était un peu plus présentable, elle n’aurait jamais songé à recevoir Clitandre autrement qu’en sa présence. Il y avait là évidemment une concession faite à la vertu hollandaise.

De nos jours, Molière est connu et bien connu de tous ceux qui, en Hollande, s’occupent de littérature française et s’intéressent au théâtre. Et l’on sait que leur nombre est considérable dans ce pays où l’étude des langues étrangères, notamment du français, est admise à tous les degrés de l’enseignement, et où, depuis quelques années, les hommes les plus savants et les plus distingués s’occupent d’insuffler une vie nouvelle à l’art dramatique national. C’est surtout par sa haute comédie que le prince des auteurs comiques attire les Hollandais d’aujourd’hui ; les élèves des écoles secondaires commencent de bonne heure à apprendre et à réciter des scènes de *L’École des Femmes*, des *Femmes savantes* ou du *Misanthrope*, et vont même jusqu’à essayer d’en jouer entre eux des fragments. Je ne crois pas que pour un Hollandais quelque peu lettré, qui vient passer quelques semaines à Paris, il y ait beaucoup de plaisirs plus grands que celui de voir jouer du Molière au Théâtre-Français.

Il aime à noter les moindres détails de la représentation, sachant qu’à son retour ses amis vont l’interroger sur les inflexions de voix du Misanthrope, sur les jeux de scène de Tartuffe, ou sur l’accueil fait par Philaminte et par Bélise à Trissotin et à Vadius. Il ne manque pas non plus en Hollande d’hommes de lettres qui, par des conférences ou par des articles de revue, tiennent à initier leurs compatriotes aux beautés et aux finesses des pièces de Molière, à leur faire connaître à fond la sympathique personne de l’auteur et à enrôler au nombre de ses amis tous ceux qui aiment le bon rire, le bon sens et la loyauté. Bornons-nous à citer le nom d’un des plus distingués d’entre eux, M. J. N. Van Hall, un des rédacteurs de la principale revue hollandaise *De Gids* qui n’est déjà plus un inconnu pour les lecteurs du *Moliériste* et qui vient de joindre à son intéressant article sur « Les Ennemis de Molière », dont cette Revue a parlé récemment,[[8]](#footnote-8) une étude non moins intéressante et non moins solide sur *Tartuffe*.[[9]](#footnote-9)

Mais il ne suffit pas aux Hollandais de pouvoir lire Molière dans l’original, ils veulent avoir ses pièces au répertoire.

La scène hollandaise a même un intérêt tout particulier à se procurer des traductions de l’auteur français. Car ce qui manque à ce théâtre, c’est un répertoire classique national. C’est à peine si une seule des tragédies en vers du grand Vondel (mort en 1679) *Gysbrecht d’Aemstel* se joue une fois par an sur la scène d’Amsterdam. Et encore est-ce plutôt par tradition que par goût qu’on continue à maintenir cette représentation annuelle. Les autres pièces du poète tragique se lisent, mais ne se jouent plus. Et il faut avouer que leurs beautés sont de celles qui ressortent plutôt à la lecture qu’à la représentation.

Quant à la comédie hollandaise du XVIIe siècle, elle n’est connue que des littérateurs. On l’étudie avec intérêt au point de vue de la langue, de la littérature et de l’histoire des mœurs, mais elle ne se prête plus à être jouée. Le goût du public a trop changé.

Le théâtre national de Hollande vit donc presque exclusivement de la comédie moderne. C’est dans ce genre qu’il a paru, ces dernières années, quelques productions originales vraiment remarquables et qui permettent de bien augurer de l’avenir du théâtre hollandais. Le répertoire possède, en outre, un certain nombre de drames historiques du poète moderne, M. Schimmel, dont quelques-uns joignent à leur haute valeur littéraire une valeur dramatique très réelle. Pour le reste, c’est à l’étranger, surtout à la France, à compléter le répertoire. Les grands ouvrages de MM. Dumas, Augier, Sardou n’ont qu’à paraître pour se voir transporter aussitôt sur les scènes d’Amsterdam, de Rotterdam et de la Haye. Mais les hommes distingués qui prennent sérieusement à cœur le relèvement du théâtre national songent surtout à combler les lacunes causées par l’absence d’un répertoire classique.

D’un côté, c’est Shakespeare, dont on prépare de nouvelles traductions, autant que possible sans coupures et sans modifications ; de l’autre, c’est Molière.

*L’Avare,* qu’il suffisait de traduire en prose, a été joué pendant plusieurs années d’une manière fort remarquable par un comique de premier ordre, M. Albrecht, mort l’an dernier, et qui a trouvé déjà dans M. Bouwmeester un successeur digne de lui. Puis ce sont *Le Misanthrope*, *Tartuffe*, *Les Femmes savantes* qu’on a essayé de traduire en vers. Mais aucune des traductions qui ont paru jusqu’ici n’avait assez de valeur pour que, le premier succès épuisé, on pût songer à les maintenir au répertoire. C’est tout au plus si les élèves du Conservatoire d’Amsterdam en jouent parfois une ou deux scènes.

La traduction des *Femmes Savantes*, qui d’ailleurs n’était pas neuve, avait en outre l’inconvénient d’être une tentative d’arrangement. L’auteur avait pensé qu’il fallait remplacer le bel esprit du siècle de Louis XIV par une excentricité littéraire d’un autre genre plus hollandais et plus moderne. Conséquemment, il avait transformé Trissotin en un poète pompeux et emphatique, qui emporte ses admirateurs dans les nuages en dépit non-seulement du bon sens, mais de la plus simple clarté. La tentative n’était pas heureuse. La satire s’appliquait à un travers de peu d’importance et de peu d’étendue, et l’on souffrait de ne pas retrouver, dans la bouche des femmes savantes et de leurs acolytes, la finesse du bel esprit et la saveur de la galanterie française.

M. Alberdingk Thym, professeur à l’école des Beaux-Arts d’Amsterdam, littérateur savant et poète distingué, a donc fait une œuvre fort utile, et qui sera appréciée de tous les amis de l’art dramatique en Hollande lorsqu’il a présenté au théâtre hollandais une traduction nouvelle du *Tartuffe*.

Répugnant à toute idée d’arrangement, il n’a songé qu’à être interprète consciencieux de l’esprit de Molière : « La scène » dit-il dans son avis au régisseur, « est à Paris, et je prie les acteurs d’en tenir compte. Voici une pièce essentiellement française, et que nous ne songeons pas à transplanter sur le sol hollandais, bien que les personnages parlent la langue de notre pays ; les caractères et les situations nous introduisent dans le cercle de la bourgeoisie parisienne de la seconde période du règne de Louis XIV. » Il y a quelques années, dans une conférence sur la place faite à Molière sur la scène hollandaise, nous avons défendu le même principe [[10]](#footnote-10) ; nous n’avons donc qu’à nous féliciter de voir ce point de vue partagé par un homme du goût et du jugement littéraire de M. Alberdingk Thym.

L’auteur fait précéder sa traduction d’une préface, dans laquelle, reprenant la question qui a divisé MM. Veuillot et de Lapommeraye, il tient à mitiger le jugement de Bourdaloue et à relever les éloges prodigués au grand Comique par quelques-uns des pères Jésuites. « Je n’hésite pas à déclarer hautement avec le R. P. Rapin », dit M. Alberdingk Thym, « que Molière est de mes amis », et je sais gré à l’archevêque de Paris d’avoir permis que le « comédien mélancolique, en dépit d’un certain rigorisme gallican, fût enterré dans de la terre bénite ».

Pour apprécier cette préface, il faut se rappeler que l’auteur est un des chefs les plus distingués du parti ultra-montain en Hollande, et que ses sympathies littéraires ne sont pas sans subir, dans une certaine mesure, l’influence de ses opinions religieuses et politiques. Il a donc éprouvé le besoin de justifier aux yeux de ses amis sa sympathie pour Molière et sa prédilection pour *Tartuffe,* de rejeter sur le gallicanisme la faute d’avoir songé à refuser au grand comédien les honneurs d’un enterrement religieux, et de montrer que les Jésuites, bien loin d’avoir reconnu un des leurs sous les traits de Tartuffe, ont applaudi la pièce ou ne l’ont blâmée qu’en termes très vagues. D’autre part, M. Thym adopte, sans même la discuter, l’opinion de M. Louis Lacour qui fait de Tartuffe un Janséniste.

Il y a là sans doute, sinon une erreur complète, du moins une exagération que de plus compétents que nous ne tarderont pas à relever. Il nous a toujours semblé que la façon dont l’excellent M. Tartuffe éclaire la conscience d’Elmire rappelle un peu les adversaires de Pascal. Mais ce n’est pas le moment de discuter cette question. Elle a été abordée d’ailleurs pour le public hollandais par M. J. N. Van Hall, dont l’intéressant article a fort heureusement coïncidé avec la publication de la traduction de M. Thym. D’après le rédacteur du *Gids,* Molière a pu emprunter quelques-uns des traits de son héros aux Jansénistes, d’autres aux jésuites, mais son « imposteur » a été dès l’abord un type général, non un portrait.

Une critique étendue de la traduction de M. Alberdingk Thym ne serait à sa place dans *Le Moliériste* que si l’on pouvait supposer le hollandais connu de tous ses lecteurs. Nous dirons seulement qu’en somme elle nous a paru fidèle et heureuse. La versification est en général claire et facile. L’inconvénient qui ressort du fait que l’alexandrin n’est pas le vers hollandais par excellence,[[11]](#footnote-11) inconvénient qui s’était assez fortement fait sentir chez les devanciers de M. Thym, se trouve chez lui réduit à un minimum. Nous savions d’ailleurs, par sa belle traduction de *La Fille de Roland*, combien, en variant la césure et en faisant de nombreux enjambements, M. Thym sait assouplir l’alexandrin et éviter la monotonie que ce mètre a plus aisément dans une langue germanique qu’en français. Il n’avait, du reste, qu’à imiter en cela les poètes dramatiques hollandais du XVIIe siècle, qui se servaient de l’alexandrin, mais qui usaient déjà envers lui de toutes les libertés que la révolution du romantisme a introduites en France.

Une traduction, si bonne qu’elle soit, trahira toujours plus ou moins l’original. M. Thym est tellement convaincu que son travail n’a pas toujours évité cet écueil, que, pour compenser un peu ses infidélités involontaires, il a pris la liberté d’ajouter par-ci par-là « une touche » comme il dit, à la peinture de l’original et de condenser quelques tirades un peu longues, afin de donner ainsi plus de relief à la pensée et plus de vigueur à l’expression.

Les infidélités ne sont pas nombreuses, d’ailleurs. Il nous a semblé que, puisque M. Thym avait très bien rendu l’idée de *libertin* et de *libertinage* dans la scène de Cléante et d’Orgon au premier acte, il n’aurait pas dû, à propos de Valère (acte II, scène ii), donner à ces mots leur sens moderne et faire soupçonner l’amant de Marianne de courir les filles.

Mais ne nous arrêtons pas à ces petits détails. Si nous avions à faire une œuvre semblable, voici les deux règles auxquelles nous demanderions surtout à nous astreindre : conserver à chacun des personnages son style propre, le ton général de ses discours, et appliquer le plus grand soin à rendre les vers qui sont restés célèbres ; sur ces deux points, nous n’admettrions pas la moindre transaction.

Or, jugé d’après ces règles, le travail de M. Thym nous paraît une œuvre fort réussie et d’une grande valeur littéraire. Il y a des scènes, des tirades, des expressions qui ont été traitées de main de maître. La jolie scène des amoureux au deuxième acte, et les scènes capitales entre Elmire et Tartuffe nous ont paru à peu près parfaites. Nous en dirons autant de la scène du premier acte entre Orgon et Dorine, tout en regrettant que l’auteur n’ait pas rendu le fameux « le pauvre homme ! » par un équivalent hollandais plus expressif ; il y aurait bien aussi à modifier un peu la description faite par Dorine du souper de Tartuffe : chez M. Thym il mange un peu trop et ne mange pas « dévotement… ».

Puisque nous parlons de Dorine, ajoutons que M. Thym, qui prête en général à chacun des personnages le style qui convient à son caractère, ne nous paraît pas avoir été aussi heureux pour elle que pour madame Pernelle, pour Orgon, Elmire, Damis et Tartuffe. Nous aurions voulu plus de simplicité, plus de spontanéité dans la manière dont elle s’exprime. Il faut dans son langage une absence totale de recherche. Or, chez M. Thym, elle fait quelquefois des phrases, elle se sert même de mots étrangers qu’on n’attendrait pas de sa bouche. Puisque l’auteur, de son propre aveu, a voulu conserver à son œuvre la teinte « réaliste » de l’original, pourquoi a-t-il traduit : « oui, c’est un beau museau » comme si, au lieu de « museau », il y avait « visage » ? Et pourquoi, dans la fameuse réponse de Dorine à Tartuffe : « Et je vous verrais nu du haut jusques en bas », a-t-il remplacé la première personne du singulier par le pronom indéfini ? D’autre part, on pourrait lui reprocher d’avoir abaissé « la fille suivante » au rang de simple femme-de-chambre, et d’avoir rendu par un mot injurieux le doux nom de « mamie » qu’Orgon lui donne avant de se mettre en colère.

Nous aurions une réserve analogue à faire au-sujet des discours de Cléante. Lui aussi nous l’aurions voulu plus simple et surtout plus raisonneur. Lorsqu’il parle de « remettre le fils en grâce avec le père », cette phrase ne souffre pas, à notre avis, d’être traduite comme s’il y avait « ramener le fils dans les bras de son père ». Cette expression sent un peu son Tartuffe. La grande tirade de Cléante au premier acte est une de celles que M. Thym a condensées. Nous ne lui en voudrons pas d’avoir supprimé Ariston, Clitandre et leurs camarades. Mais le ton général de la tirade nous paraît avoir souffert de cette réduction. Chez M. Thym, Cléante prêche plus qu’il ne plaide et ne raisonne. Qu’on nous permette de relever, à propos de ce personnage, un petit détail qui a sa valeur. Dans la première scène du premier acte, madame Pernelle dit, en montrant Cléante : « Voilà-t-il pas monsieur qui ricane déjà ! ».

Or, M.Thym a traduit « ricaner » comme si Cléante riait à gorge déployée. Il nous semble que ce n’est pas son genre. C’est Dorine qui se rit des gens à leur nez. Cléante est homme du monde. Il y a, dans la manière différente dont chacun de ces deux personnages représente la franchise, l’honnêteté et le bon sens, une nuance que la traduction n’a peut-être pas toujours observée.

Pour ce qui est de Tartuffe, il parle juste avec assez d’onction pour n’être qu’un hypocrite et pour faire croire à de certaines gens qu’il ne l’est pas. Il y avait pour le traducteur hollandais un danger de charger ce rôle, que M. Thym a fort heureusement évité. Par-ci par-là cependant on voudrait les vers un peu plus frappés. Nous n’avons pas retrouvé, par exemple, l’expression énergique et qui est d’un grand effet au théâtre : « …et planter dans mon âme une constante foi ».

La tirade écrasante du quatrième acte : « … c’est à vous d’en sortir ! » souffre, à notre avis, des nombreux enjambements que M. Thym s’est permis d’y apporter. Elle devrait être plus vigoureuse. Pourquoi le traducteur n’a-t-il pas consacré un vers tout entier, bien coupé à l’hémistiche, à traduire : « Ah ! pour être dévot, je n’en suis pas moins homme ! » ?

Et, puisque nous en sommes à lui poser des questions, qu’il nous permette de lui demander pourquoi, à l’entrée en scène de Tartuffe, il a remplacé « la haire » par le « bréviaire » et pourquoi il n’a pas reproduit dans ces quatre vers les sons traînants et les rimes sonores de l’original ? M. Alberdingk Thym est trop maître de la versification hollandaise, pour y rencontrer des obstacles.

Dans plus d’un endroit l’auteur a fort spirituellement remplacé l’image de l’expression française par une image hollandaise du même genre. Il y a, par exemple, un joli jeu de mots pour rendre ces vers de Dorine :

Et je lui montrerais bientôt, après la fête,

Qu’une femme a toujours une vengeance prête.

En hollandais la lune de miel s’appelle : « les semaines du pain blanc ». Faisant allusion à cette image, M. Thym fait dire à Dorine : « je ferais en sorte que dès les premiers jours son estomac se repentirait d’avoir voulu digérer du pain blanc ». Nous avons d’autant plus regretté que le calembour de « la tour de Babylone *»* n’ait pas trouvé place dans le hollandais de madame Pernelle.

Pour citer un dernier détail, la jolie anecdote de la puce aurait mérité, ce nous semble, d’être rendue par une traduction plus consciencieuse. Il y a là, chez Molière, une façon de grouper les mots qui relève fortement le goût de cette bagatelle, et que nous aurions voulu retrouver en hollandais. D’autre part, M. Thym fait accompagner le meurtre que Tartuffe a commis en faisant sa prière d’un « désir sensuel » dont Molière ne sait rien. Si le rédacteur du *Moliériste* veut bien nous permettre ici deux vers hollandais, voici la rédaction que nous nous permettrions de proposer à M. Thym :

*Dat hij een vloo, juist onder’t bidden, had gegrepen*

*En al te zeer vertoornd het beestje doodgeknepen.*

Voilà quelques petites critiques fort aisées, et qui ne prouvent que deux choses, d’abord, que l’art est difficile, et ensuite, que M. Alberdingk Thym s’est acquitté de sa tâche comme on pouvait s’y attendre de la part d’un littérateur aussi instruit et d’un versificateur aussi habile.

Nous apprenons que la troupe du théâtre hollandais a joué la pièce le 18 avril à La Haye et le 20 à Amsterdam. Assurément acteurs et public ont joint alors à l’hommage que réclamait le génie de Molière, le tribut de reconnaissance que M. Alberdingk Thym a largement mérité par l’éminent service qu’il vient de rendre au théâtre hollandais. Il a enrichi le répertoire d’un *Tartuffe* que la direction sera jalouse d’y maintenir, et que les artistes mettront leur gloire à jouer un peu comme on le joue dans la Maison de Molière.

Van HAMEL.

# La Relique de Molière du Cabinet du Baron Denon

title : La Relique de Molière du Cabinet du Baron Denon

creator : Richard-Desaix, Ulric

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « La Relique de Molière du Cabinet du Baron Denon », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no15, 1er Juin 1880, pp. 83-93.

created : 1880

À Monsieur Georges Monval.

Monsieur,

Vous me demandez quel est le degré d’authenticité que peut offrir le *Fragment d’os de Molière* actuellement conservé par un membre de ma famille ?

Ce curieux petit débris se trouve enchâssé, en compagnie de beaucoup d’autres, non moins précieux, dans un Reliquaire gothique, en cuivre doré, style du XVIe siècle, lequel provient, — par ricochet, — du célèbre cabinet du Baron Dominique-Vivant Denon,

Membre de l’ancienne Académie de Peinture (de 1787 à 1793), puis de l’Institut de France (Académie des Beaux-Arts) (de 1795 à 1825) ;

Membre-Fondateur de l’Institut d’Egypte (1798-1800) ;

Directeur-général (pendant plus de quinze ans) des Musées Impériaux et Royaux, de la Monnaie, des Médailles, etc ;

Officier de la Légion d’honneur ;

Chevalier des Ordres de Saint-Anne de Russie, et de la Couronne de Bavière ;

Auteur du *Voyage dans la Basse et la Haute-Egypte*, *pendant les campagnes du général Bonaparte*. etc.

La dispersion de cette collection, à jamais regrettable, et qui eût été si digne, à tant de titres, et par sa richesse, et par le goût si sûr du savant qui l’avait formée, de devenir une propriété nationale, eut lieu, au feu des enchères, dans les appartements du Baron Denon, — 5, quai Voltaire, — en 1826, quelques mois seulement après le décès du Collectionneur.

Le Reliquaire en question fut, à cette vente, acheté par le Comte de Pourtalès-Gorgier, qui le conserva jusqu’à sa mort.

À la vente de la Galerie-Pourtalès, — en 1865, — il repassa de nouveau sous le marteau des Commissaires-priseurs.

Il fut mis sur table, — sous le numéro 1958 du catalogue, — à l’Hôtel de Pourtalès môme, 7, Rue Tronchet, où se faisait la vente, — devant une salle à\* peu près vide, le lundi 13 mars 1865. — Ce jour-là, tout le flot des curieux habituels des grandes ventes publiques s’était porté sur les boulevards et aux Champs-Élysées, attiré au dehors par la cérémonie à grand spectacle des obsèques du Duc de Morny, dont le service funèbre se célébrait, — justement à deux pas de la rue Tronchet, — en l’Église de la Madeleine, précisément à la même heure.

Le Reliquaire fut donc adjugé sans grand tapage.

Ce fut M. le Comte Arthur Desaix, petit neveu du héros de Marengo, qui l’obtint, — pour la modique somme de 300 francs. M. Desaix, dans le salon duquel je l’ai, depuis lors, vu, touché et admiré, maintes fois, en est encore aujourd’hui l’heureux possesseur.

Vous saurez tantôt en quoi ce Reliquaire intéressait particulièrement le Comte Desaix. Mais, tout d’abord, revenons, s’il vous plaît, au Baron Denon, le créateur de cet Objet de « haute curiosité ».

Voici, premièrement, comment est décrit le Reliquaire (Numéro 646 des *Monuments historiques*) dans le catalogue de son cabinet, dont l’imposant ensemble ne comprend pas moins de trois volumes in-8,de près de 300 pages chacun (N. B. — Cette même description a été, presque littéralement, reproduite par le rédacteur du Catalogue Pourtalès) :

N° 646. — Cuivre doré., — Un Reliquaire de forme hexagone et de travail gothique, flanqué à ses angles de six tourillons attachés par des arc-boutants à un couronnement composé d’un petit édifice surmonté de la croix : les deux faces principales de ce reliquaire sont divisées chacune en six compartiments, et contiennent les objets suivants : — *Fragments d’os du Cid et de Chimène*, trouvés dans leur sépulture, à Burgos. — *Fragments d’os d’Héloïse et d’Abailard*, extraits de leurs tombeaux, au Paraclet. — *Cheveux d’Agnès Sorel*, inhumée à Loches, et d’*Inès de Castro*, à Alcaboça. — *Partie de la moustache de Henri IV, Roi de France*, qui avait été trouvée tout entière lors de l’exhumation des corps des Rois à Saint-Denis, en 1793. - — *Fragment du linceul de Turenne*. — Fragments d’os de MOLIÈRE *et de La Fontaine*. — *Cheveux du Général Desaix*. Deux des faces latérales du même objet sont remplies, l’une, par la *Signature autographe de Napoléon ;* l’autre contient un *Morceau ensanglanté de la chemise qu’il portait à l’époque de sa mort*, une *Mèche de ses cheveux*, et une *Feuille du saule sous lequel il repose dans l’île de Sainte-Hélène*.[[12]](#footnote-12)

Haut. 16 pouces, 3 lignes.

A cette énumération déjà longue, il conviendrait d’ajouter encore : « la moitié d’une Dent de Voltaire », classée sous le numéro 1379 du même catalogue, parmi les « Objets omis, » et portée, comme « devant faire partie des Souvenirs historiques décrits dans l’article 646 qui précède ». Cette *Dent de Voltaire* est parfaitement indiquée dans le catalogue Pourtalès (n° 1958), et se trouve bien, effectivement, aujourd’hui, en son lieu et place, dans le Reliquaire du Comte Desaix.

Ici, Monsieur, permettez-moi, — pour vous mieux expliquer ensuite toute ma pensée, — une digression :

À l’époque, déjà lointaine, où le Baron Denon réunissait tant d’étonnantes curiosités, le goût de la collection des Objets d’Art était une science relativement nouvelle, qui n’avait pour adeptes que quelques rares esprits d’élite, sérieux, convaincus, dignes du respect de tous. Cette science n’était pas, comme nous la voyons de nos jours, tombée dans le ruisseau, dégradée dans une monomanie générale de bric-à-brac effréné, qui fait que tout le monde — et jusqu’aux concierges ! — tout le monde est collectionneur, et collectionneur de n’importe quoi, — par pur esprit d’imitation.

La race des naïfs et ignares gobeurs qui prennent si bravement, et sans sourciller, pour du « Palissy » ou de « l’Henri II », des terres-de-pipe émaillées, toutes fraîches sorties… des Batignolles, ou qui couvrent d’or des autographes authentiques de « Judas Iscariote » ou de « Mathusalem », n’avait pas fait naître encore et se développer l’honorable industrie, si lucrative et si florissante aujourd’hui, des fabricants de vieux-neuf, des truqueurs et des faussaires.

C’était le beau temps, alors. C’était l’Âge d’or. — Et le Baron Denon était né collectionneur !

Denon avait en lui, pour réussir, ce goût inné, ce flair artistique en toutes choses qu’apportent avec eux, l’aptitude de l’intelligence, la variété des connaissances et le talent — un talent de dessinateur et de graveur de premier ordre. Il possédait, jeune, avec cette volonté qui appelle et retient le succès, cette clef, indispensable, qui donne accès partout : une belle fortune et une haute situation dans le monde. — Sous Louis XV, il était Gentilhomme de la Chambre et fut le maître en gravure de la Marquise de Pompadour. Pendant toute la durée du premier Empire, nous le retrouvons Directeur-général des Beaux-Arts, et l’on peut dire, en toute assurance, que c’est à son initiative, à son inspiration, à son influence, que doit se rapporter une bonne part de ce qui fut créé de beau sous ce règne de bronze et de marbre. — Et Denon joignait encore à tout cela, une activité prodigieuse, une ténacité au travail extraordinaire, et, — ce qui ne gâte rien, — une santé de fer, qui lui permit d’atteindre à sa soixante-dix-neuvième année, sans avoir redouté jamais ni la peine, ni la fatigue.

Souvenez-vous qu’à cinquante ans bien sonnés, — en 1798, — n’étant plus déjà tout à fait un jeune homme ! — Denon, par pur amour de l’Art, partit, sur sa demande, attaché comme Dessinateur à cette héroïque Expédition d’Egypte, demeurée légendaire dans l’Histoire ; — qu’il fit la mémorable et périlleuse Conquête de la Haute-Egypte, aux côtés de Desaix, et que, toujours aux premiers rangs, dans ce corps d’avant-garde que commandait son jeune ami le *Sultan juste,* il remonta le Nil jusqu’aux cataractes, explorant Girgeh, Danderah, Thèbes, allant à travers le désert à Cosseïr au bord de la Mer Rouge, puis à Syène et jusque dans la Nubie, au-delà de l’île de Philæ.

Le portefeuille en bandoulière, le crayon à la main, au galop de son cheval, il devançait les premiers guides en attendant que la troupe le rejoignît. Pendant que l’on se battait, il prenait des vues et fixait le souvenir des événements qui se passaient sous ses yeux.[[13]](#footnote-13)

… Un jour (raconte le Marquis de Pastoret, dans son *Éloge de Denon* prononcé à l’Institut, en 1851) un jour que l’on remontait le Nil, Denon aperçut des ruines dont il voulut absolument conserver un croquis. Il se fait mettre à terre, court dans la plaine, s’établit sur le sable et se met à dessiner en hâte. Il n’avait pas tout à fait terminé son ouvrage quand un petit sifflement sec, tranchant, résonne et passe entre son papier et son visage. C’était une balle. Il relève la tête, voit un Arabe qui venait de le manquer et qui rechargeait son arme ; il saisit son propre fusil déposé par terre, envoie à l’Arabe une balle dans la poitrine, puis il replie son portefeuille et regagne la barque. Le soir, il montra son dessin. — Votre ligne d’horizon n’est pas droite, lui dit Desaix. — Ah ! répondit-il, c’est la faute de cet Arabe ; il a tiré trop tôt....

Qu’en dites-vous, Monsieur ? Les compterait-on à la douzaine, les collectionneurs de cette trempe ?

Je reviens maintenant au Reliquaire, — objet de la présente lettre.

Aussi bien, en vous rappelant — sommairement — quel homme véritablement distingué fut le Baron Denon, n’ai-je eu d’autre pensée que celle de vous démontrer qu’un artiste de cette valeur, si sincèrement épris de l’amour de l’Art, chercheur si consciencieux, esprit si universellement considéré, doit rester à l’abri même du soupçon d’avoir voulu, en composant ce Reliquaire, créer pour l’avenir une mystification quelconque.

Quant à croire que Denon aurait pu, lui-même, être pris pour dupe, j’ose espérer qu’il ne viendra à l’esprit d’aucun de vos lecteurs, une pensée que repoussent aussi bien la haute portée de son intelligence que l’élévation de son caractère.

À ceux d’entre eux, cependant, que la longue énumération de toutes ces Reliques, dans la description qui précède, aurait pu étonner ou laisser quelque peu incrédules, quant à l’authenticité des provenances, je répondrai simplement ceci : les Historiens de cette époque nous apprennent que tous les corps des personnages nominativement désignés dans cette description, ont, tous sans exception, été exhumés de leurs tombeaux pendant les années où vivait, collectionnait, et régnait le Baron Denon.

Qu’y a-t-il, alors, d’étonnant à ce qu’un érudit, un curieux, un chercheur toujours en éveil, comme le fut, dès son plus jeune âge, cet infatigable collectionneur, — si bien placé toujours pour être bien renseigné, — se soit empressé de profiter des occasions qui suffiraient tout naturellement à lui de recueillir, pour enrichir son Musée intime, de pareils trésors de curiosités ?

J’en appelle à tous les collectionneurs !

Les tombeaux d’*Héloïse* et d’*Abailard*, furent ouverts en 1792.[[14]](#footnote-14) Le tombeau d’*Agnès Sorel* le fut en 1777 et en 1801[[15]](#footnote-15) ; celui de *Henri IV,* en 1793[[16]](#footnote-16) ; celui de *Turenne*, en octobre 1793[[17]](#footnote-17) ; celui de *Molière,* au cimetière Saint-Joseph, en 1792.

C’est dans ce cimetière que se trouvait encore, à l’époque de la Révolution, — avant que les administrateurs d’une section du quartier Montmartre ne l’eussent fait enlever (le 6 Juillet 1792) et que les soins pieux d’Alexandre Lenoir ne l’eussent fait déposer au Musée des Monuments funéraires, enclos des Petits Augustins, — la « large tombe de pierre » dont parle, en ce passage, l’excellent historien de Molière, M. Jules Claretie :

Elle (Armande Béjart) avait fait transporter à l’endroit où l’on avait presque furtivement enterré son mari une large tombe de pierre, et durant un hiver fort rude, elle fit voiturer cent voies de bois dans le cimetière Saint-Joseph, afin que les pauvres gens se pussent réchauffer au feu d’un bûcher qu’on alluma sur la tombe de Molière. Il en résulta que la pierre calcinée se fendit en deux morceaux, mais du moins les indigents avaient eu un foyer contre l’onglée et bénissaient, grâce à Armande et à cette sorte de bienfaisance posthume, la mémoire de Molière.[[18]](#footnote-18)

Le cimetière Saint-Joseph : voilà certainement le lieu de provenance du *Fragment d’os de Molière* du Cabinet Denon.

Pour le tombeau de Voltaire, il fut ouvert, lui, en Juillet 1791, lorsque, au nom de l’Assemblée Constituante, on alla retirer de la tranquille Abbaye de Scellières en Champagne, les cendres du célèbre Philosophe, — comme trois ans plus tard, sous la Convention, en octobre 1794, celles de Rousseau de l’île des Peupliers, à Ermenonville, — et qu’on les ramena triomphalement à Paris, pour les porter au Panthéon : « Aux Grands Hommes la Patrie reconnaissante ».

Du Panthéon, — sous la Restauration, en Mai 1814, — les restes de Voltaire et de Rousseau furent honteusement dérobés par des fanatiques, chargés par eux nuitamment dans un fiacre, et finalement enfouis, sur un lit de chaux vive, dans un terrain vague et abandonné sur le bord de la Seine, vis-à-vis de Bercy.[[19]](#footnote-19)

Sacrilège ! allez-vous me dire.

Eh ! oui : Mais, si, primitivement, la Révolution eût respecté la paix de Scèllières et d’Ermenonville, qui sait si la réaction de 1815 aurait même songé à la troubler ?

Quant aux reliques d’*Inès de Castro à Alcaboça*, et du *Cid* etde *Chimène*, *à Burgos*, — dont, je le confesse, vous pourriez sourire, — elles ont, tout prosaïquement, fait partie du butin de guerre provenant du pillage des églises et couvents de Burgos, en Novembre 1808, par les troupes françaises.

Ces fragments doivent avoir été rapportés par Denon lui-même, lorsqu’il accompagna Napoléon dans la. Péninsule, pendant la campagne d’Espagne.

Denon aimait à conserver de la sorte et à s’entourer de souvenirs palpables, témoins muets, mais non moins éloquents, de tous ses voyages. C’est ainsi qu’on voit figurer dans ses collections (N° 628 du Catalogue cité), un *Fragment de pierre calcaire détaché du* Chéops, *la plus haute des Pyramides de Girgeh*, et un autre (N° 629), *de grès de la Statue de Memnon*.

Les *Cheveux du général Desaix* ont été coupés par Denon, personnellement, sur la tête du général, lors de l’inhumation du corps de Desaix, dans son tombeau de la chapelle du couvent du Mont-Saint-Bernard, le 19 Juin 1805.

Le Baron Denon, vous ne l’ignorez pas, avait été spécialement chargé par Napoléon, d’ordonner la fête solennelle dans laquelle l’Armée rendit à Desaix des honneurs funèbres, sur le sommet du Grand-Saint-Bernard.

Denon présida à cette cérémonie, en compagnie du maréchal Berthier, officiellement envoyé pour représenter l’Empereur.[[20]](#footnote-20)

Deux autres numéros du catalogue du Cabinet Denon concernent encore le souvenir de Desaix :

N° 653. « Une Boucle de cheveux coupée sur la tête de Desaix. »

Et N° 722. « Bronze. — Petit fragment de la statue colossale du général Desaix, placée en 1810 sur la Place des Victoires, à Paris, et actuellement détruite, etc. »

Denon, personnellement, a consacré aussi à l’inauguration du Tombeau du Saint-Bernard, de même qu’à celle de la Statue colossale de la Place des Victoires, deux belles médailles officielles signées de son nom, frappées à la Monnaie, et bien certainement destinées, dans la pensée de leur auteur, à perpétuer, pour les générations futures, le souvenir de l’éclat dont furent alors entourées ces deux imposantes cérémonies.

Le Baron Denon avait, au plus haut point, — et cela se voit ! — la mémoire du cœur.

« Avocat, ah ! passons au déluge !.... » allez-vous me dire.

Nous y voici. — Je « tire » mes conclusions :

Ce qui doit, pour des yeux clairvoyants, donner une authenticité évidente à toutes les reliques ci-dessus mentionnées, ce qui doit les rendre par-dessus tout précieuses, c’est le soin que prit le Baron Denon de les classer, de les ranger minutieusement, de les exposer sous verre, réunies dans un même écrin, étiquetées de sa main, tout auprès de souvenirs intimement vénérés par lui, — des Cheveux de Desaix, — des Cheveux de Napoléon, — de la Feuille du Saule de Sainte-Hélène !

Ne tombe-t-il pas, en effet, sous le sens, que Denon qui avait, comme on a pu le remarquer, voué un culte si sincère et si profond à la mémoire de ses deux illustres amis, — Napoléon et Desaix, — n’eût jamais eu la pensée de placer, à côté de reliques si chères à son cœur, des pièces dont la provenance lui eût semblé douteuse ?

ULRIC RICHARD-DESAIX.

# Les affiches de spectacles au temps de Molière

title : Les Affiches de Spectacles au Temps de Molière

creator : Nuitter, Charles (1828-1899)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Les affiches de spectacles au temps de Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no16, 1er Juillet 1880, pp. 103-107.

created : 1880

Les affiches théâtrales sont d’une excessive rareté. Toutes celles qui sont collées sur les murs sont vouées à une prompte destruction ; celles qui ont pu être conservées chez l’imprimeur ou dans les régies ne tardent pas à être mises au vieux papier. Dans les grands théâtres même, les collections d’affiches ont été formées tardivement. Celle de l’Opéra, par exemple, ne remonte pas au-delà de l’an XII.

Il faut des circonstances particulières pour qu’une vieille affiche ait survécu. Quelquefois elle aura été conservée dans un dossier judiciaire comme pièce de conviction. La Comédie française possède ainsi de très curieuses affiches de petits spectacles, représentant au préjudice des droits de la Comédie, et dont M. Bonnassies a publié le texte dans ses *Spectacles forains et la Comédie-Française* (Paris, Dentu, 1875), pages 6, 7, 25, 26 et 27. D’autres fois l’affiche a servi de chemise à une liasse de pièces, ou bien a contenu les plantes d’un herbier. Souvent enfin, employée comme vieux papier et collée à l’envers, elle a garni quelque vieux carton, ou formé les feuilles d’un paravent. Cette dernière destination est bien connue des collectionneurs : il existait à la fin du XVIIe siècle un fabricant qui se servait spécialement d’affiches de théâtre, les retournant et peignant à la gouache, sur un fond blanc, des feuillages et des fleurs : presque toutes les affiches de 1775 à 1785 qui ont été retrouvées, trahissent la même origine : texte imprimé d’un côté, papier peint de l’autre.

On ne connaissait jusqu’ici d’affiches du XVIIe siècle que celle qui est conservée à la bibliothèque de l’Arsenal, et qui provient de comédiens de province.[[21]](#footnote-21) Les archives de l’Opéra ont pu récemment acquérir les affiches dont *Le* *Moliériste* offre à ses lecteurs l’exacte reproduction typographique.

Ces affiches appartenaient à M. Ernest Deseille, archiviste de Boulogne-sur-Mer. Elles avaient été collées à l’envers sur un carton servant à renfermer des dessins ou des gravures. Elles avaient ainsi traversé sans dommage deux siècles environ, quand le propriétaire du carton s’aperçut qu’il y avait quelque chose d’imprimé derrière ces vieux papiers, les décolla avec soin, et les fit de nouveau apparaître au jour.

Il y avait trois affiches, deux des *Comédiens du Marais*, une de l’*Hôtel de Bourgogne*. Il y avait de plus un fragment, et, comme par une suite de cette sorte de fatalité qui s’attache aux documents relatifs à Molière, l’affiche incomplète, lacérée, était une affiche des *Comédiens de Monsieur.*

L’impression est à l’encre rouge ou à l’encre noire, suivant qu’il s’agit d’annoncer le spectacle du jour ou le spectacle du lendemain. Cet usage est constaté par les plus anciens registres de la Comédie.

Il est difficile de préciser l’année où ont été donnés les spectacles annoncés. La mention placée au bas des affiches du Marais : « En attendant nos grandes et superbes machines de la Conquête de la Toison d’or », fait tout d’abord penser à la première représentation de cet ouvrage, qui a eu lieu en 1661 ; mais le mardi ne se trouve être un 3 février, et le vendredi un 13 février, que dans les années 1665, 1671 ou 1682. C’est donc une reprise qui est annoncée, et les reprises de la *Toison d’or* ont été nombreuses. Loret parle de celle du 12 janvier 1662. En 1746, Parfait s’exprime ainsi à cet égard : « Pour bien exécuter cette tragédie, il faut une dépense considérable. C’est la raison qui fait qu’elle n’a point paru au théâtre depuis longtemps, les comédiens n’étant plus guère en usage d’y remettre les pièces de ce genre. »

L’affiche de l’Hôtel de Bourgogne est du mardi 17 décembre ; elle annonce *Le* *Feint Alcibiade*, de M. Quinault, qui a été représenté pour la première fois en 1658. Le 17 décembre s’étant trouvé un mardi dans les années 1658, 1669, 1675, 1680, etc., c’est à une de ces années, et probablement à la première, que l’on peut faire remonter la date de l’affiche.

Quant au fragment de l’affiche des Comédiens de Monsieur, on ne peut hésiter qu’entre 1658 et 1660 ; les indications fournies par le registre de La Grange sont précises à cet égard : « La troupe de Monsieur, frère unique du Roi, commença au Louvre devant S. M. le 24 octobre 1658 [...] Le lundi 11e octobre (1660), le théâtre du Petit-Bourbon commença à être démoli… ».

Le spectacle aurait pu être indiqué à sa date dans le registre ; mais, surtout pour la première année, les mentions sont incomplètes. La Grange ne donne avec précision que les dates des premières représentations ; plus tard même, les petites pièces sont parfois indiquées en interligne, et il n’est pas certain qu’elles aient toujours été mentionnées.

Nos affiches des trois théâtres se rapportent donc à une période de 1658 à 1665 au moins. Elles sont toutes d’un format et d’une composition identiques, et il parait certain qu’à cette époque, comme de nos jours, les divers théâtres avaient un seul et même imprimeur[[22]](#footnote-22). Cette imprimerie spéciale conservait des épreuves, et c’est là, probablement, qu’au hasard on a pris nos affiches dans ce lot dédaigné de papier à la livre, qui contenait l’histoire de notre vieux théâtre, plus précise et plus complète que nous ne la possédons maintenant.

En effet, dans ce petit nombre de pièces annoncées, il en est, comme *Le Chevalier de fin matois*, comme *La Tolédane* ou *Ce l’est*, *ce ne l’est pas*, dont le titre ne se trouve ni dans Parfaict, ni dans Beauchamps, ni dans Soleinne. *L’Illusion comique* est annoncée sous le titre principal des *Amours du Capitan Matamore*. Que de choses ignorées un recueil d’affiches aurait pu nous apprendre !

Celles-ci au moins nous peuvent donner une idée de la façon dont on les rédigeait. On le voit, ce sont les mêmes termes dont se servait sans doute le comédien chargé d’annoncer au public le spectacle que l’on se proposait de lui donner, ce sont les formules ordinaires de l’orateur de la troupe.

Il nous reste un mot à dire au sujet du fragment d’affiche des Comédiens de Monsieur. Il ne contient rien de plus que ceci :

DIENS

SIEVR

DV ROY

*auvaise nouvelle en*

*ous représenterons*

ssee *de Mons*

*avec* Gorgibvs

*sujet d’être satisfai*

*bon à deux heures*.

La restitution des trois premières lignes et des deux dernières nous paraît ne présenter aucun doute. Quant au reste, nous avons indiqué ce qui nous a paru le plus probable, d’après le répertoire tel qu’il nous est donné par La Grange, d’après la disposition typographique et l’espace occupé par les caractères ; mais ce n’est qu’une probabilité, et les lecteurs du *Moliériste* trouveront peut-être une restitution plus heureuse ou plus certaine.

Ch. NUITTER.

# Une maison habitée par Molière

title : Une maison habitée par Molière

creator : Claretie, Jules (1840-1913)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Une maison habitée par Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no16, 1er Juillet 1880, pp. 108-114.

created : 1880

Nous avons fait naguère, avec M. Victorien Sardou, un voyage dans Paris à la recherche d’une maison habitée par Molière. Esprit toujours en éveil, chercheur curieux, actif, savant jusqu’aux ongles, M. Sardou s’inquiète de tout ce qui se rattache aux vieux souvenirs de son Paris. Il en connaît sur le bout du doigt toutes les ruines. Il se plaît à interroger les ruelles antiques, les tourelles qui se font rares, les logis où ont vécu les grands hommes. Naguère il avait acheté d’un entrepreneur de démolitions l’escalier de bois de la maison de Corneille, la rampe où le grand poète avait posé sa main, et, se réservant d’en garder la moitié pour sa demeure de Marly, il en avait offert l’autre partie au Musée cornélien que les Rouennais, qui ont démoli le logis historique de la rue de la Pie, veulent former à la maison de campagne de Pierre Corneille, au Petit-Couronne, près Rouen.

Nous allons ensemble chez l’entrepreneur de démolitions, M. Sardou voulant réclamer son escalier et me montrer la rampe de bois sur laquelle s’appuya Corneille. On cherche l’escalier parmi les débris. On le trouve, mais quand on nous le montre, quelle déception ! L’entrepreneur n’avait conservé que la rampe de fer postérieure à Corneille, et qui date du XVIIe siècle, et il avait jeté ou brûlé, comme trop vieille et vermoulue, la rampe de bois que Corneille avait touchée.

Du moins M. Sardou a-t-il découvert un puits, un vieux puits déjà construit lorsque Molière naquit, un puits du temps d’Henri IV, où Molière, alors tout jeune, s’est à coup sûr lavé les mains dans les entractes de ses pièces. C’est au quai Saint-Paul, dans une maison de la rue des Barrés qui, avant peu, doit disparaître. La *salle du Jeu de Paume*, où Molière joua, vécut, lutta (il était pauvre alors), est encastrée dans ces murailles. Un membre de la Société de *L’Histoire de Paris*, M. Philéas Colardeau, a publié, il y a trois ans, sur cette *salle de théâtre au port Saint-Paul*, une brochure des plus attachantes, et qui donne, sur les débuts de Molière, les détails les plus circonstanciés. M. Colardeau a d’ailleurs suivi une à une les indications de M. Eudore Soulié :

Dès le 20 décembre 1644, dit-il, la troupe de *L’Illustre Théâtre*, — ainsi s’appelaient les premiers compagnons de Molière, — après avoir, par des emprunts, réglé quelques dettes, — ses premières dettes ! — quitte le jeu de paume des Métayers, dont on démonte les bois et les loges pour les transporter et les remonter dans un autre jeu de paume, où, dix-huit jours après, les jeunes comédiens allaient de nouveau tenter la fortune.

L’emplacement qu’ils abandonnaient était peu avantageusement situé, dans un quartier où la population n’était guère agglomérée. En outre, les abords du théâtre étaient difficiles, car nous voyons que, pour en ménager l’accès, les associés avaient dû payer une somme importante à un paveur. Le Jeu de Paume de la Croix-Noire, où ils venaient s’établir, se trouvait situé, au contraire, à proximité des riches habitations du Marais et de la place Royale, et par conséquent dans des conditions apparemment plus favorables.

Il était la propriété d’une dame Denise Philippe, épouse d’un sieur Philippe de Parade, contrôleur des gages de messieurs du Parlement, et domicilié rue des Barrés. Cette dame l’avait loué à un maître paumier, avec lequel a dû traiter J.-B. Poquelin.

C’est là, c’est dans ce pâté de maisons où l’on retrouve encore les murs, l’emplacement de ce jeu de paume illustre, que Molière fit ou continua « ses premières armes ».

C’est au jeu de paume de la Croix-Noire, dit M. Colardeau, que fut représenté, en 1645, *Artaxerce,* tragédie de Magnon, et la seule pièce, jouée par la troupe de l’Illustre Théâtre, dont le titre et l’analyse soient arrivés jusqu’à nous. Ce fut aussi pendant son séjour au port Saint-Paul que la troupe de l’Illustre Théâtre, laquelle était entretenue par Gaston d’Orléans et portait également le titre de *Troupe de Son Altesse Royale,* figura très probablement dans une fête donnée par ce prince en l’hôtel du Luxembourg, le 7 février 1645.

Molière, à cette époque, logeait à proximité de son théâtre, au coin de la rue des Jardins Saint Paul, « en la maison où demeurait un mercier ». A quelle encoignure habitait ce mercier ? Sans doute à l’une des encoignures de la rue des Barrés. Les deux maisons d’angle qui existent aujourd’hui à cet endroit paraissent fort anciennes, et bien probablement celle qu’habita le directeur de la troupe de Son Altesse Royale le duc d’Orléans, est encore aujourd’hui à peu près telle qu’elle était alors.

Hélas ! Molière ne gagna pas là grand argent. Il fut emprisonné pour dettes. « Il me semble, nous disait M. Sardou en longeant le quai, le voir passer là, le pauvre futur grand homme, conduit au Châtelet par des exempts ! ». L’acte du 13 août 1645, par lequel « J.-B. Poquelin et ses associés s’obligent envers Léonard Aubry à l’indemniser du cautionnement par lui fait pour eux, afin de tirer de prison ledit Poquelin », a été dressé au jeu de paume de la Croix-Noire. Ainsi ce Molière, qui allait devenir si riche, avait commencé par la misère, comme Balzac ! Et nos petits grands hommes d’aujourd’hui se plaignent lorsqu’ils ne font pas fortune avec leur premier livre ou leur première pièce.

La troupe de *L’Illustre Théâtre* quitta le port Saint-Paul peu de temps après avoir vu son chef sortir du Grand Châtelet, et revint s’établir au faubourg Saint-Germain, dans le jeu de paume de la rue de Buci.

M. Colardeau décrit cette salle, qu’il serait si intéressant de dégager des constructions qui l’enserrent, et il en donne le plan exact dans sa brochure : « Cette salle, d’une assez grande étendue, avait la forme d’un carré long, dans la direction du nord au sud, entre la rue des Barrés Saint-Paul et le quai, qui s’appelait alors quai des Ormes, et qui, depuis, prit successivement différents noms. Elle était séparée de la rue des Barrés par une maison occupée au rez-de-chaussée par deux petites boutiques, avec deux petites cours entre elle et le jeu de paume ».

Tout ce qu’on peut voir aujourd’hui, ajoute-t-il, de la salle où s’exerça, pendant une année, la troupe de L’Illustre-Théâtre, se borne au pied des murs laissés à nu, du côté du levant, par la mise à l’alignement de la maison rue de l’Ave Maria, n° 13, et du côté du couchant par les démolitions auxquelles on travaille en ce moment pour faire place au marché.

À l’exception de la petite partie emportée par l’élargissement du quai, l’emplacement de cette salle, dont les limites sont très nettement déterminées, est exactement le même que celui occupé actuellement par la propriété quai des Célestins n° 32, laquelle a conservé une issue sur l’ancienne rue des Barrés, par l’allée qui existait déjà autrefois.

Cette allée se trouve, comme autrefois, au rez-de-chaussée de la maison, rue de l’Ave Maria n° 15. Elle sera, elle aussi, détruite bientôt, car l’édification du marché de l’Ave Maria forcera l’administration à en faciliter l’accès et à en améliorer les abords par l’élargissement de la rue de l’Ave Maria ; les deux maisons portant, sur cette rue, les nos 15 et 17, sont donc destinées à être démolies dans un avenir peu éloigné.

Nous avons franchi le seuil de cette maison du n° 15, poussé cette porte verte, du temps de la Régence, où le marteau de fer ne retombe plus. Nous avons mis le pied sur cette marche de pierre, où peut-être Molière a passé. Le boulanger voisin a ouvert pour nous cette porte close, et là, derrière, au bout d’un corridor humide, suintant et gras, nous avons vu le puits mitoyen sur la margelle duquel Molière s’est penché, le vieux puits, qui a pour corde une sparterie roulant sur la poulie qui grince, et dont le ventre de grès a été bâti il y a près de trois siècles. Ce misérable et triste puits ne vaut rien, n’a de valeur que par le souvenir. Du moins qu’on ne l’abatte, qu’on ne l’émiette pas avant qu’un amateur intelligent le recueille. Les démolisseurs doivent bien le puits de Molière à M. Sardou, pour se faire pardonner de lui avoir détruit l’escalier de Corneille.

Une question m’a préoccupé dans cette visite au passé. En quelle maison du coin de la rue des Jardins, chez un mercier, habita Molière ? M. Sardou nous montrait aux deux angles de la vieille rue, à gauche, une maison à trois étages, à droite, une maison à cinq étages portant cette enseigne : À la Croix d’Or ; l’une et l’autre étaient occupées d’ailleurs par un débit de vins.

Et cette question nous venait à tous deux :

Où Molière a-t-il vécu ? Car il a vécu là, dans quelque mansarde de l’un de ces vieux logis ? Où a-t-il rêvé, à vingt ans, les chefs-d’œuvre de son âge mûr ?

Je ne sais rien de plus intéressant que ces problèmes. J’aime à retrouver sur les choses qui restent l’ombre passagère de l’homme disparu.

Pour avoir un renseignement sûr, je me suis adressé à l’impeccable chercheur, M. Édouard Fournier, un *moliériste*, et des plus autorisés, que la mort vient d’enlever en plein labeur, au milieu de savants travaux, brutalement interrompus.

Voici la réponse de l’auteur du *Vieux-Neuf*, et je crois sa lettre concluante :

Je n’ai pas voulu vous répondre avant d’avoir revu cette vieille « rue des Jardins », où il était si naturel que Molière commençât, puisque Rabelais y avait fini. Vous savez qu’il y est mort.

Je pense que la maison du mercier, où logea le jeune Poquelin, se trouvait à l’un des angles ou coins qui sont du côté de la Seine. Le jeu de paume de la Croix-Noire, où il joua, était, comme vous savez, tout près. Il n’aurait donc pas été prendre gîte à l’autre bout de la rue, qui est longue.

Mais — autre question à résoudre — quel est maintenant celui des deux coins dont le rez-de-chaussée était occupé par le mercier ? Mon avis est que c’était le coin gauche portant le n° 6 de la rue des Jardins et le n° 16 de la rue de l’Ave Maria (ancienne rue des Barrés). Un cabaret occupe l’autre encoignure ; or, j’en répondrais, surtout pour un tel quartier, ce cabaret doit être aussi vieux que la maison.

Ces établissements sont immuables. Celui-ci a de plus, pour preuve d’ancienneté, une enseigne : la Croix-d’Or, dont le nom est tout à fait du temps. Peut-être l’aura-t-on choisi pour faire opposition, avec avantage, à l’enseigne du jeu de paume voisin, la Croix-Noire,

Ceci posé, c’est, je le répète, à l’autre coin, celui de gauche, que devait se trouver la maison du mercier où Molière logea. Elle est du temps, comme celle du cabaret, et je soupçonne fort que la haute lucarne flamande, certainement contemporaine aussi, qui s’y ouvre tout en haut sur la rue de l’Ave-Maria, devait éclairer le réduit probablement délabré où Poquelin rêvait à devenir Molière.

Ainsi, ce serait là — et je le pense aussi — que Molière jeune, Molière essayant de vaincre, Molière débutant, Molière endetté a vécu. La mansarde est le cerveau du logis, et c’est là-haut que le *songeur* abrita ses vingt ans.

N’y aurait-t-il pas à faire placer, sur une de ces murailles, une plaque commémorative, que Molière devrait ainsi à la passion activement érudite de M. Sardou, à la science d’Édouard Fournier, et un peu à la réclamation de celui qui écrit ces lignes, et sur laquelle on écrirait : « Ici vécut Molière » ?

Le logis où il est mort marque le regret. Celui vers lequel il grimpait, avec l’agilité de la vingtième année, marquerait l’espoir et montrerait la route à ceux qui cherchent et à ceux qui attendent, eux aussi, et parmi lesquels je souhaiterais qu’il y eût un Molière.

Jules CLARETIE.

# Le sonnet d’Oronte

title : Le sonnet d’Oronte

creator : Lacroix, Paul (1806-1884)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Le sonnet d’Oronte », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no16, 1er Juillet 1880, pp. 115-116.

created : 1880

Plusieurs commentateurs de Molière ont émis des doutes à l’égard du sonnet du *Misanthrope*, lequel, disaient-ils, pourrait bien n’être pas de l’auteur de la comédie. On sait que ce sonnet fut vivement applaudi, à la première représentation, par le public, qui donna tort ainsi à Alceste contre Philinte. Molière avait espéré, dit-on, que personne ne se méprendrait sur son intention de ridiculiser les fadeurs, les *concetti*, et le style précieux que la poésie française empruntait alors aux sonnettistes italiens. Il est certain que la tradition du théâtre voulait que le sonnet du *Misanthrope* fût l’œuvre de quelque poète du temps, Cotin ou autre, que Molière avait signalé à la justice exécutive du parterre.

Cette tradition existait certainement à la Comédie française au XVIIe siècle, puisque Nivelle de la Chaussée l’a recueillie dans son *Epître de Clio*, *à* *M.* *de P.* (Bercy), *au sujet des nouvelles opinions répandues depuis peu contre la poésie* (Paris, Ve Foucault, 1731, in-12 de 33 pages). Voici ce qu’il dit de Molière dans cette épître :

La Rime avait aussi parmi les siens

Ce successeur des Comiques anciens,

Encor plus grand si dans tous ses ouvrages,

Il eût osé dédaigner les suffrages

Des fats du temps qu’il fallait attirer,

Et s’il n’eût eu qu’à se faire admirer.

L’éloge est maigre et ne fait pas honneur au créateur de la comédie larmoyante ; mais le passage relatif au sonnet du *Misanthrope* n’en est pas moins fort curieux. C’est Clio, la muse de l’histoire, qui parle ici :

S’il m’en souvient, on a bien réclamé

Certain sonnet fait pour être blâmé.

À ce propos, on dit qu’un jour Thalie

Fut commander des vers à la Folie :

« Çà, dit ma sœur, sous ton joyeux bonnet,

Il me faudrait trouver un plein sonnet

De traits falots, où l’antithèse brille ;

Je veux surtout que la pointe y fourmille...

— Soit ! dans ce goût, aurez sonnet exquis :

Je sais un fat, et, qui plus est, marquis ;

Tous les matins, il rime à sa toilette :

C’est là sans faute où j’en ferai l’emplette… »

Pas n’y manqua. Dans un papier roulé,

Le doux sonnet, bien musqué, bien moulé.

Par un Zéphir fut remis à Thalie.

« Bon, dit ma sœur, ceci sent l’Italie ;

À nos gourmets j’en veux faire un présent ;

Sachons au vrai quel goût règne à présent :

En plein théâtre il faudra qu’on le lise ».

Certain caustique en fit bien l’analyse,

Et le siffla ; mais le sonnet trouva,

Malgré les ris, quelqu’un qui l’approuva.

Il s’agit maintenant de découvrir quel est ce « fat, et qui plus est », *marquis,* auquel Molière a pris le sonnet qu’il a fait accueillir si dédaigneusement par son *Misanthrope* ou par le duc de Montausier, dont Alceste était le prototype.

P. L. JACOB, bibliophile.

# Le succès des Précieuses a-t-il été pour Molière un succès inattendu

title : Le succès des Précieuses a-t-il été pour Molière un succès inattendu

creator : Moland, Louis (1824-1899)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Le succès des Précieuses a-t-il été pour Molière un succès inattendu », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no16, 1er Juillet 1880, pp. 117-118.

created : 1880

M. Despois, dans la notice préliminaire des *Précieuses ridicules* (Œuvres de Molière, tome II, pp. 11-13), émet cette opinion que Molière ne parait pas avoir prévu le succès éclatant des *Précieuses ridicules*. La preuve en est, selon lui, que Molière ne doubla point le prix des places pour la première représentation, usage dont un passage de Tallemant des Réaux et un passage de l’abbé d’Aubignac paraissent établir dès lors l’existence. De plus, la recette peu élevée du premier soir, 533 livres, permettrait de croire que l’on avait négligé d’employer les moyens ordinaires pour piquer la curiosité publique, soit dans les affiches, soit dans les annonces verbales que l’*orateur* faisait sur le théâtre. Est-ce exact ?

L’examen du registre de La Grange donne seul, à notre avis, la solution de ce petit problème.

D’abord nous ne voyons pas, sur ce registre, que l’usage de jouer les pièces nouvelles au double ou *à l’extraordinaire,* comme l’on disait, ait été observé au théâtre du Petit-Bourbon, ni même dans les premiers temps du Palais-Royal, ce qui est le point important à constater. Après *Les* *Précieuses ridicules*, *Le Cocu imaginaire* est joué également au simple, avec *Nicomède*, et produit le premier soir 350 livres. *Don Garcie* est joué au simple, et produit 600 livres (au Palais-Royal). *L’École des Maris* est jouée au simple, et produit 410 livres. De même pour les pièces des autres auteurs : elles ne sont point représentées pour la première fois à l’extraordinaire. *La Vraie et la Fausse Précieuse*, de Gilbert, fait une première recette de 500 livres ; *Pylade*, de M. Coqueteau de La Clairière, 540 livres ; *Don Guichot*, raccommodé par Mlle Béjart, 300 livres ; *Zénobie*, pièce nouvelle de M. Magnon, 125 livres (hélas !), etc. On voit que ce qui eut lieu pour *les Précieuses* est exactement, est parfaitement conforme à tout ce qui se passa pendant les premières années qui suivirent le retour de Molière à Paris, et qu’il n’y a rien, par conséquent, à en conclure.

La recette de 533 livres est une bonne recette de première représentation, qui ne laisse supposer aucune, négligence de la part de l’auteur-directeur. Les recettes ordinaires se traînaient, à cette époque, de 130 à 200 livres, et pouvaient passer pour très satisfaisantes quand elles s’élevaient au-dessus de 300 livres. Du 28 avril 1659, où commence le registre de La Grange, jusqu’au 11 octobre 1660, où la troupe quitte le théâtre du Petit-Bourbon, c’est-à-dire dans l’espace d’un an et demi, nous en avons compté quatre-vingt-six, y compris celles des *Précieuses* et de *Sganarelle,* qui égalent ou dépassent ce chiffre.

Le succès des *Précieuses ridicules* se dessina surtout à partir de la deuxième représentation ; l’interdiction momentanée qu’elles subirent, comme l’on sait, y contribua certainement. Mais rien n’autorise à supposer que le poète ne comptât pas sur son œuvre, ni surtout qu’il n’ait pas tout fait pour éveiller à l’avance la curiosité du public parisien. On peut s’en fier pour cela à son ardente envie de réussir et de se faire une place à Paris. Parmi les reproches que lui adressent ses ennemis dans les premiers temps, est précisément celui de travailler au succès de ses pièces avec trop de passion.

Louis MOLAND.

# Claude Perrault et le Théâtre du Petit-Bourbon

title : Claude Perrault et le Théâtre du Petit-Bourbon

creator : Daspit de Saint-Amand

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Claude Perrault et le Théâtre du Petit-Bourbon », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no16, 1er Juillet 1880, pp. 119-120.

created : 1880

Dans le 13e numéro du *Moliériste* (1er avril 1880), Édouard Thierry a publié une très intéressante étude : *Molière et Tartuffe dans la préface des Plaideurs*, où nous lisons le passage suivant :

Mais c’est en juillet 1659 que la troupe italienne fermait son théâtre, et voilà pourquoi je disais tout à l’heure le théâtre des bouffons italiens au Petit-Bourbon. A cette date, il s’en fallait encore de deux ans que Perrault le jetât par terre pour se faire, sur la place nette, les chantiers de construction de la colonnade du Louvre.

Il nous semble que M. Édouard Thierry attribue à tort au médecin-architecte Claude Perrault — une des victimes de Boileau — un procédé dont les Moliéristes ont le droit de faire peser la responsabilité sur M. de Ratabon, surintendant des bâtiments du roi. Ce haut dignitaire, qui seul avait qualité pour mener cette exécution à bonne fin, fut très probablement poussé à cette mesure discourtoise par les ennemis de Molière, pressés d’en finir avec ce nouveau-venu. Le prétexte était que le bâtiment du Petit-Bourbon gênait M. le surintendant, qui avait besoin de la place pour les chantiers de la façade principale du Louvre, et non de la colonnade*,* dont il ne pouvait être question, puisque les plans de Perrault ne furent adoptés et exécutés que quatre ans après la prouesse de M. de Ratabon.

Molière ayant plu au Roi en jouant une de ses farces perdues, *Le* *Docteur amoureux*, dans la salle des gardes du vieux Louvre, Louis XIV l’avait gratifié de l’antique résidence du connétable de Bourbon, transformée depuis longtemps en salle de spectacles. C’est sur la scène du Petit-Bourbon que les premières pièces de Molière avaient été représentées avec un succès toujours grandissant, quand *Le* *Cocu imaginaire* vint mettre le sceau à sa réputation. Bien que joué au milieu de l’été et dans le temps que la Cour, accompagnée d’une foule de gens de qualité, était retenue à Saint-Jean de Luz par le mariage du Roi, le succès fut immense. Quoique Paris fût désert, il s’y « est trouvé assez de personnes, dit François Donneau, dans l’Avis au lecteur de *La* *Cocue imaginaire*, pour remplir plus de quarante fois les loges et le théâtre du Petit-Bourbon, et assez de bourgeois pour remplir autant de fois le parterre ». La cabale ne se contint plus. Les grands comédiens de l’Hôtel de Bourgogne et la troupe du Marais, inspirés par le même sentiment — la jalousie — et ligués dans un but identique, — la suppression du théâtre de Molière et la dispersion de sa troupe, — redoublèrent d’acharnement dans leurs attaques. Guerre à ciel ouvert, machinations souterraines, on eut recours à tous les moyens. Les effets de ce déchaînement se firent bientôt sentir.

Le lundi 11 octobre 166o, écrit Lagrange dans son registre, le théâtre du Petit-Bourbon commença être démoli par M. de Ratabon, surintendant des bâtiments du Roy, sans avertir la Troupe, qui se trouva fort surprise de demeurer sans théâtre.

Ce n’est donc pas Claude Perrault qui jeta le Petit-Bourbon par terre. Nous en trouvons une nouvelle preuve, et plus concluante, dans les Mémoires de son frère, Charles Perrault.

Lorsque, au premier janvier 1664, Colbert fut fait surintendant des bâtiments du Roi, en remplacement de M. de Ratabon, la façade du Louvre s’élevait à peine à huit ou dix pieds hors de terre. Mais Colbert, mécontent du projet de M. le Vaux, premier architecte, dont s’était contenté son prédécesseur — aucune mention de Perrault — fit suspendre les travaux et en confia la direction au cavalier Bernin, appelé tout exprès de Rome. Après que les « desseins » du cavalier parurent avoir été suffisamment examinés, le jour fut pris pour mettre la première pierre du fondement de la façade. Mais ce ne fut pas celle de l’architecte italien qui fut exécutée ; car, quelques jours plus tard, dégoûté de celui-ci comme il l’avait été de le Vaux, Colbert pria le roi d’autoriser le Bernin de regagner l’Italie, et adopta le plan de Claude Perrault.

Mais quatre ans séparent l’érection de la colonnade du Louvre, de la démolition du Petit-Bourbon par M. de Ratabon.

Claude Perrault ne participa donc, ni directement ni indirectement, à l’avanie faite à la troupe de Monsieur, et nous pouvons, en connaissance de cause, l’absoudre du crime d’avoir chassé Molière du théâtre où venaient de se produire *L’Étourdi,* *Le Dépit amoureux*, *Les* *Précieuses ridicules* et *Le* *Cocu imaginaire*.

DASPIT DE SAINT-AMAND.

# Deux Mots à propos du Tartuffe

title : Deux Mots à propos du Tartuffe

creator : Livet, Charles-Louis (1828-1898)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Deux Mots à propos du Tartuffe », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no17, 1er Août 1880, pp. 131-138.

created : 1880

II[[23]](#footnote-23)

À la fin d’un article où j’examinais la valeur d’une anecdote racontée par Grimarest au sujet de la toilette de Mlle Molière dans le *Tartuffe*, et où je demandais pourquoi les comédiens affectent de donner un costume bourgeois à Orgon, bien qu’il fût gentilhomme et même homme de cour, j’exprimais le regret de ne pouvoir, dans la ville où j’écrivais, comparer entre elles les gravures placées en tête du *Tartuffe* dans les diverses éditions de Molière, et je faisais appel au zèle des moliéristes pour faire cette comparaison.

Nos collaborateurs n’ayant pas encore répondu, je passerai en revue, non pas toutes les éditions de Molière, mais du moins celles que je trouve dans ma bibliothèque. Rappelons d’abord le passage de Molière qui détermine le costume qu’il crut devoir donner à Tartuffe pour l’accommoder aux modifications introduites dans sa pièce afin de désarmer la coterie « dévote » ; dans sa première pensée, en 1664, Tartuffe portait certainement un costume dont la ressemblance, plus ou moins exacte avec celui des ecclésiastiques, provoqua les colères et les longues rancunes de cette coterie ; à cette date, Tartuffe convoitait-il autre chose que la fortune d’Orgon et sa femme ? Rêvait-il d’épouser sa fille ? Il est permis d’en douter ; car, dès l’instant où se révèle pour lui un projet de mariage, évidemment ce n’est plus un ecclésiastique qui est en scène, et la colère des « dévots » est sans objet, puisqu’il est vrai que ce n’est point des attaques contre la religion, mais des attaques contre eux-mêmes, que furent blessés ceux qui s’en scandalisèrent *(Préface du Tartuffe*).

Lorsque Molière, résolu à enlever toute équivoque, fit de Tartuffe un personnage incontestablement laïc, à l’amour pour la femme, à la convoitise de la fortune, il joignit le rêve, formé par Orgon bien plutôt que par Tartuffe, d’un mariage possible avec Marianne.

Mais remarquez combien peu Tartuffe tient à ce mariage, et combien peu il en parle, deux fois seulement dans toute la comédie :

Elmire.

On tient que mon mari veut dégager sa foi

Et vous donner sa fille. Est-il vrai ? dites-moi.

Tartuffe.

Il m’en a dit deux mots ; mais, Madame, à vrai dire,

Ce n’est pas le bonheur après quoi je soupire.

N’est-ce pas là une preuve, un indice tout au moins, que dans le premier plan de la pièce, il n’était pas question d’enlever Marianne à Valère, et que, par suite, la jolie scène reprise au *Dépit amoureux* a été ajoutée après coup ? Ce qui confirme le doute à cet égard, c’est que Molière, qui aurait pu si facilement mettre fin aux réclamations d’une partie du clergé, en faisant remarquer que Tartuffe est un laïc, ne fait même pas allusion aux conséquences qui découlent, à cet égard, du projet de mariage.

Il est donc possible, sinon certain, que Molière n’a introduit dans le *Tartuffe* ridée d’un mariage entre l’imposteur et Marianne que le jour où il s’est décidé à modifier son costume. Or, voici ce qu’il dit à ce sujet dans son second placet : « J’ai déguisé le personnage sous l’ajustement d’un homme du monde ; j’ai eu soin de lui donner un petit chapeau, de grands cheveux, un grand collet, une épée et des dentelles sur tout l’habit », c’est-à-dire un costume semblable à celui de Valère ou de Damis[[24]](#footnote-24).

Voyons maintenant ce que nous donnent les gravures :

*Édition de* *1681* (Paris, D. Thierry, Cl. Barbin et P. Trabouillet), t. III, pas de gravures.

*Édition de 1682* (Paris, D. Thierry, Cl. Barbin et P. Trabouillet), t. V, Figures de Brisart, gravées par Sauvé. Reproduction un peu corrigée de l’édition originale. Une salle, sans sièges ni autres meubles qu’une table recouverte d’un tapis ; à gauche, deux fenêtres ; au fond, un tableau, une porte dont la corniche supporte cinq vases, et surmontée d’un tableau rond. Tartuffe est à gauche, Elmire au milieu, Orgon sous la table.

Tartuffe porte le chapeau rond, bas, sans plumes ; cheveux longs ; veste courte, boutonnée dans le haut, ouverte dans le bas et laissant passer la chemise entre le haut de chausses ; le petit rabat uni[[25]](#footnote-25), jupon tombant aux genoux et recouvrant presque entièrement le haut de chausses ; manteau de même longueur. Il lève les bras avec effroi ; le corps est de face, la tête tournée à droite, de trois quarts.

Elmire, le corps de trois quarts à droite, la tête de profil regardant Tartuffe à gauche, cheveux ornés de rubans et de fleurs, avec une longue boucle tombant sur l’épaule gauche, corsage montant, sans dentelles, étranglant la poitrine sous ses baleines d’acier, manches demi-courtes, avec manchettes en dentelle basse, basque écourtée, drapée et arrondie, très ouverte par devant ; jupe tout unie, à ramages, plis rigides. La main gauche s’appuie sur la table, ou brûle une chandelle près d’un papier déplié ; la main droite montre Orgon, sortant de dessous la table.

Orgon est accroupi, il a de longs cheveux ; son vêtement, boutonné devant, semble être une soutane, cachant tout le corps ; rabat uni ; la main droite, soulevant le tapis, est étendue vers Tartuffe ; il s’appuie sur sa main gauche, posée à plat sur le plancher ; son costume est celui des gens de robe longue, membres du Parlement, des Conseils suprêmes, des savants, etc. ; c’est celui que portent Pellisson dans le portrait d’Edelinck, P. Corneille dans le portrait de Lubin, le chancelier Le Tellier dans le portrait d’Edelinck, etc., etc. Au bas : l’Imposteur.

Hauteur totale, 128 millim. ; largeur, 75 millim.

*Édition* *de 1693* (Amsterdam, H. Wetstein, à la sphère). La gravure est celle de 1682, retournée, c’est-à-dire ayant à droite ce qui est à gauche dans celle-ci, de sorte que Elmire montre Orgon de la main gauche, qu’Orgon s’appuie sur la main droite, etc. — Au bas, en titre : Tartuffe. — Aucune signature, ni du dessinateur, ni du graveur. — Treize millimètres de moins que la précédente, en hauteur ; 15 millim. de moins en largeur, d’une ligne à l’autre de l’encadrement.

*Édition* *de 1710* (Paris, Michel Clousier, t. V, p. 23). Même disposition des personnages et des accessoires que dans l’édition de 1693, mêmes fenêtres à droite, même porte à gauche surmontée de la garniture de vases, même portrait au-dessus, même paysage à côté : dans ces tableaux, cependant, les sujets sont mieux indiqués. — Sur la table, le papier est posé à plat, au lieu d’être à demi-déroulé. Sous la table, Orgon a une physionomie très accentuée ; dans le dessin un peu confus, on reconnaît un vêtement court, une soutanelle boutonnée, avec rabat uni.

Elmire est coiffée en fontange ; le devant du corsage, les manches sont à peu près semblables dans cette édition et dans les autres ; mais la jupe est chargée de trois rangs de volants à tête froncée ; un collier de perles ; — costume très riche et très élégant : la dentelle, le point paraît un peu en haut du corsage montant, et aux manches.

Tartuffe est le même que dans les éditions précédentes.

Pas de nom de dessinateur ni de graveur ; en titre, au bas : l’Imposteur, comme dans l’édition de 1682.

Hauteur totale : 125 millim. ; largeur, 72 millim.

*Édition de* *1718* (Paris, par la Compagnie des libraires). Même disposition que dans les éditions de 1693 et 1710 ; la gravure est d’un trait plus fin ; le décor est un peu différent : le plafond est plus simple ; la porte est surmontée d’un panneau oblong, dans lequel on distingue assez difficilement Vénus, assise, abordée par l’Amour ; le paysage est remplacé par un portrait-médaillon. Chandelier rond sur la table, et non carré, comme dans les éditions précédentes ; pas de papier sur la table ; tapis sans franges ; Orgon, visage sans expression, très longue perruque, rabat plat, vêtement boutonné, mais sans qu’on puisse distinguer par le dessin très confus des jambes, si ce vêtement est assez long pour les recouvrir.

Elmire, la tête légèrement de trois quarts, coiffure frisée mais non relevée, une longue boucle de chaque côté ; corsage décolleté, sans dentelles, collier de perles, manches demi-courtes avec manchettes de dentelle, robe à plis droits et drus, sans volants, étoffe à ramage.

Tartuffe, chapeau bas[[26]](#footnote-26), large et mou, manteau court tout ouvert, petit rabat en dentelles, pourpoint boutonné, uni, deux poches à ouverture arrondie, haut de chausses collant, les bas au-dessus des genoux ; même pose, même expression insignifiante que dans toutes les éditions précédentes.

Pas de nom de dessinateur ou de graveur ; — en titre : l’Imposteur.

Hauteur totale : 122 millim. ; largeur, 70 millim.

Les conséquences à tirer de ce qui précède sont les suivantes :

1° Le costume d’Elmire, dans la période la plus rapprochée de Molière, a toujours été très élégant ;

2° Dans celui de Tartuffe, on remarque bien « le petit chapeau, les grands cheveux » dont parle Molière dans son second placet ; mais ni « l’épée » — qu’il portait peut-être dans les autres scènes, dans la dernière par exemple, — ni « les dentelles sur tout l’habit », ni le « grand collet » ou grand rabat (voy. Furetière, *collet*), puisqu’il n’a que le petit rabat, et que ce rabat, excepté dans l’édition de 1718, est de linge uni : d’où il résulte que, en s’éloignant de la période où la représentation du *Tartuffe* avait rencontré tant de difficultés, l’acteur chargé du rôle ne prenait plus les précautions indiquées par Molière pour prévenir les plaintes de la coterie ;

3° D’après son costume, Orgon n’est pas d’épée, mais de robe ; d’où il résulte que s’il a rendu, pendant la Fronde, les services dont le Roi a conservé le souvenir, c’est dans le Parlement, qu’il a pu suivre à Pontoise, et non à l’armée, comme j’en avais eu d’abord la pensée : ce qui ne l’empêche pas d’ailleurs d’être homme de cour et d’avoir accès auprès du Roi, ainsi que je l’ai fait remarquer dans ma première note.

Je regrette de donner sur ce sujet un travail que l’éloignement où je suis de Paris, sans autres ressources que ma propre bibliothèque, ne me permet pas de faire plus complet. Mais c’est, je crois, ouvrir une voie nouvelle que de pousser à l’examen comparatif des gravures qui ornent les diverses éditions de Molière, et à l’étude qui s’y peut faire des décors, des accessoires, des costumes et des jeux de scène : en faveur de cette initiative, nos amis les moliéristes voudront bien m’accorder quelque indulgence.

Ch.-L. LIVET.

# La Précieuse de l’Abbé de Pure

title : La Précieuse de l’Abbé de Pure

creator : Couet, Jules (1860-1938)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « La Précieuse de l’Abbé de Pure », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no17, 1er Août1880, pp. 139-142.

created : 1880

Il est aujourd’hui certain que l’abbé de Pure composa et fit jouer une comédie sur les Précieuses. Si le témoignage de Somaize et celui de l’auteur des *Nouvelles nouvelles* laissaient quelques doutes à ce sujet, ils ont tous été levés par les vers de *La* *Muse royale* (3 mai 1660) cités par M. V. Fournel dans ses *Contemporains de Molière*.[[27]](#footnote-27)

Quels rapports y a-t-il entre cette pièce et *Les* *Précieuses ridicules* de Molière ? C’est ce qu’il est impossible de dire, quoique Somaize réponde, par l’intermédiaire du poète de ses *Véritables Précieuses :*

C’est la même chose : ce sont deux valets tout de même qui se déguisent pour plaire à deux femmes, et que leurs maîtres battent à la fin. Il y a seulement cette petite différence que dans la première, les valets le font à l’insu de leurs maîtres, et que, dans la dernière, ce sont eux qui leur font faire.[[28]](#footnote-28)

Non seulement le sentiment de Somaize sur cette appréciation délicate est fort suspect, mais M. Despois fait observer avec raison « que cette petite différence est assez notable, et que tout l’intérêt de la légère intrigue qui fait le fond des Précieuses ridicules, est précisément dans la vengeance que les maîtres rebutés tirent des précieuses ».[[29]](#footnote-29)

À défaut de la pièce elle-même ou du canevas, quelques fragments de correspondances, de mémoires, de romans du temps pourraient élucider la question. Cependant, à part les lignes de Somaize citées plus haut, on ne sait rien de cette pièce, si ce n’est qu’elle fut jouée en 1656[[30]](#footnote-30) sur le théâtre du Petit-Bourbon[[31]](#footnote-31).

J’ai retrouvé dans *La Précieuse ou le Mystère de la Ruelle* le passage suivant qui, resté inconnu aux moliéristes, donne quelques renseignements intéressants sur une comédie qui ne peut être autre que celle qui m’occupe.

Aurélie avait trouvé un amant parfait en la personne d’un certain « malheureux dont l’air était plus sévère qu’agréable, et qui paraissait élevé au-dessus du commun des hommes par la recherche de ses discours et par la vivacité de ses pensées. Il parlait peu, mais ce qu’il disait, il le tournait d’une façon qui le rendait agréable, et qui le faisait valoir et écoute »[[32]](#footnote-32). Les conseils et les blâmes de ses parents, mécontents de ce choix, n’ayant fait que la confirmer dans son dessein de l’épouser, ceux-ci demandèrent avis à Gélasire[[33]](#footnote-33), qui leur conseilla de susciter un rival à Scaratide : tel était le nom de l’amant d’Aurélie. Un jeune homme, nommé Clomire, vint pour « la galantiser » ; s’il possédait peu de fortune, en revanche il avait « la mine noble, la taille belle, l’air aisé et libre, l’humeur enjouée, le discours vif et agréable, et l’esprit élevé et plein de feu »[[34]](#footnote-34) ; il n’épargna rien pour lui être agréable, l’emmena à la Comédie, aux Fêtes, fit des vers pour elle, et la tint au courant de tout ce qui se passait à la Cour et à la Ville, et des ouvrages nouveaux. En peu de temps, il était parvenu à prendre place dans le cœur d’Aurélie, sans toutefois en chasser Scaratide, la laissant ainsi partagée entre deux amants, et ne se décidant pas à faire un choix. Elle était dans ces dispositions, lorsqu’une de ses amies vint la chercher pour la mener aux Italiens voir la comédie. Ici, je laisse la parole à Aurélie :

Vous savez la manière et l’air de ce Théâtre, l’esprit et la liberté des Acteurs. Véritablement, j’eus le repentir tout entier de ma curiosité. Car je n’eus pas vu plutôt paraître un Poète contrefait, que, sans avoir besoin de ces fréquents regards, que celle qui me donnait la Comédie, m’adressait de temps en temps, je connus bien que l’on m’avait jouée sur le Théâtre, et que ma passion avait été exposée au peuple pour m’en faire concevoir, par un conseil public, une honte particulière. J’avoue que le dépit et la colère s’élevèrent dans mon âme avec quelque sorte d’impétuosité. Et je n’eus pas assez de force sur moi-même pour retenir cette indignation que j’avais de l’affront que je recevais de Gélasire tout ensemble et de ma parente…[[35]](#footnote-35)

Je ne sais ce que je ne dis point pour ma cause, et contre la Comédie, mais comme je me trouvais seule dans la douleur, au milieu d’une foule qui était toute en joie, et ravie du succès de la Comédie, j’eus recours à la ruse, et ayant gardé le silence avec assez de mortification, je m’en allai trouver deux ou trois personnes de ma connaissance particulière, avec qui j’étais très souvent et très familièrement. Elles sont toutes trois des plus aimables personnes de la Cour, et ont autant d’esprit que de beauté. Je fis tout ce que je pus pour les piquer par le titre de la Comédie, qui porte ce seul mot de PRÉTIEUSE, et ne descendis point au détail de cet endroit où une fille se trouvait préférer un faux Poète à un galant effectif et de condition, et qui, par une erreur d’esprit, donnait au mérite de ses ouvrages et de ses notions, ce qu’elle ôtait au droit des gens du siècle, qui suivent les sens et l’apparence, et tâchent d’y accorder la raison autant qu’ils peuvent par le ciment de l’intérêt, et par les prétextes de la fortune. Mais comme elles sont curieuses, elles y avaient été aussi bien que moi, et ne manquèrent pas de me renvoyer l’esteuf, et de m’assurer qu’elles s’y étaient très-bien diverties.[[36]](#footnote-36)

Comme on voit, les quelques détails donnés ici ne correspondent pas à ceux fournis par Somaize ; nous n’y voyons point « deux femmes », « deux valets », non plus que « leurs maîtres », mais seulement « une Précieuse », (prototype de Madelon), un « faux poète » (quelque Mascarille), et un « galant effectif et de condition » (un La Grange).

Jules COUET.

# Les plagiaires de Molière en Angleterre

title : Les plagiaires de Molière en Angleterre

creator : Van Laun, Henri (1820-1896)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Les plagiaires de Molière en Angleterre », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no17, 1er Août1880, pp. 143-149.

created : 1880

Presque tous les grands écrivains dramatiques de tous les pays du monde ont été pillés et mis à rançon, mais probablement nul n’a souffert davantage des plagiaires que Molière. C’est surtout en Angleterre qu’on a emprunté beaucoup à votre illustre poète, en changeant fort souvent le tuteur où le père en mari, et la jeune première ou l’ingénue en femme. Jusqu’à la fin du dernier siècle, on ne voyait guère sur la scène anglaise comique, que des maris trompés et des femmes assez dévergondées. C’était alors le goût du public, mais depuis ce temps, on est devenu ou plus moral ou plus décent en Angleterre, et on n’y représente, en général, que des jeunes gens amoureux et des demoiselles très comme il faut, qui s’aiment « pour le bon motif, » Dans les comédies de Molière, il n’y a de femme adultère que dans *George Dandin*, et une épouse qui trompe sa mari involontairement dans *Amphitryon*; mais depuis lors, on a fait en France tout juste le contraire de ce qu’on a fait dans la Grande-Bretagne, on a « changé tout cela », et l’épouse infidèle n’est plus une rareté sur la scène française. Autres temps, autres mœurs !

Il m’a paru curieux de donner une liste de tous les emprunts que les dramaturges anglais se sont permis de faire à Molière, et que j’ai pu découvrir, liste qu’on trouve dispersée dans ma traduction anglaise des *Œuvres de Molière*, publiée à Edimbourg, 1875-1877. Il est à regretter que, jusqu’à présent, aucun éditeur français des *Œuvres de Molière* n’ait parlé de ces emprunts.

I

*L’Étourdi*, imité par Guillaume Cavendish, duc de Newcastle, arrangé pour le théâtre par John Dryden, le grand poète anglais. Cette pièce a été jouée sous le nom de *sir Martin Mar-all* (Martin Gâte-tout), pour la première fois en 1667, et fut représentée trente-trois fois. On l’a publiée l’année suivante sans nom d’auteur. *Sir Martin* est plutôt une imitation qu’une traduction littérale de *L’Étourdi.* L’héroïne, Mme Millicent (Clélie), épouse à la fin le valet Warner (Mascarille), qui est le parent d’un certain lord Dartmouth, Il y a d’autres caractères dans la comédie anglaise qu’on ne trouve pas chez Molière. Le traducteur y a aussi ajouté plusieurs grossièretés, ayant le goût du terroir de ce temps.

Trois traductions littérales de *L’Étourdi* ont paru en anglais, la première en 1714, la seconde en 1732, dédiée à lord Chestesfield, et la dernière sous les auspices de M. Foote, en 1742.

M. Arthur Murphy, dans *The School for Guardians (L’École des Tuteurs*), jouée en 1767, s’est inspiré principalement de *L’École des Femmes*, et a emprunté quelques scènes de *L’École des Maris*. Il a aussi imité la troisième scène du second acte de *L’Étourdi. Le Dépit amoureux a été,* en partie, imité par Edward Ravenscroft, un des plagiaires les plus constants de Molière, dans *The Wrangling lovers, or the invisible Mistress* (les Amants qui se querellent, ou la Maîtresse invisible). Cette comédie, jouée en 1677, est empruntée principalement d’un conte espagnol, quoique la plupart des rôles aient été inspirés par les caractères de Molière.

Dryden, dans sa comédie *An Evening’s Love*, *or the Mock Astrologer* (Une soirée d’amour,ou le prétendu Astrologue), représentée en 1671, a imité la deuxième scène du premier acte, la troisième scène du quatrième acte et les trois dernières scènes du second acte de la pièce de Molière.

Sir John Vanbrugh a donné une imitation excellente de la comédie de Molière dans *The Mistake* (L’Erreur), jouée en 1706. L’épilogue de la comédie anglaise, dont l’intrigue se passe en Espagne, a été écrit en anglais par un certain M. Motteux, un français réfugié à Londres à cause de la révocation de l’Édit de Nantes, et est rempli d’obscénités.

Il existe trois traductions littérales du *Dépit amoureux*, l’une par M. Ozell, publiée en 1714, l’autre en 1732 par MM. Miller et Baker, et une troisième, publiée sous les auspices de l’acteur et auteur dramatique M. Foote, en 1742. Dans quelques-unes des traductions anglaises, on a donné à Gros-René le nom de Gros-Renard, tandis que M. Ozell l’appelle « Benjamin trapu à la grosse bedaine, autrement nommé Renier », en anglais « punch-gutted Ben, alias Renier ».

*Les Précieuses ridicules*. — Un certain auteur, M. Richard Flecknoe, qui n’a aucun talent, et que Dryden a attaqué dans une de ses satires, a publié, en 1667, une imitation des *Précieuses*, avec des scènes prises de *Sganarelle*, de *L’École des Femmes* et de *L’École des Maris*, qu’il a intitulée les *Damoiselles* (*sic*) *à la mode*. Cette imitation n’a jamais été représentée, mais dans la liste des acteurs qui devaient jouer dans cette pièce, se trouve le nom de Nell Gwyn, la maîtresse du roi Charles II. Mme Aphra Behn, veuve d’un négociant hollandais, une dame qui a écrit beaucoup de poèmes, de romans et de comédies d’un style léger et tant soit peu érotique, et qui, en outre, s’occupait d’intrigues politiques et amoureuses, fit jouer, en 1682, une comédie, *The false Count*, *or a new way to play an old’game* (le comte prétendu, ou une nouvelle manière de jouer une vieille partie). Dans cette comédie, écrite d’un style assez libre et avec un épilogue des plus indécents, il y a une demoiselle, fière et orgueilleuse, nommée Isabelle, qui est courtisée par un ramoneur déguisé en noble, un composé de Mascarille et de Jodelet.

Thomas Shadwell, l’auteur dramatique, et à la fin de sa vie le poète-lauréat de Guillaume III, qui a été violemment attaqué par Dryden et Pope, a imité dans sa comédie *Bury Fair* (la Foire de Bury), représentée en 1689, Mascarille et Jodelet, sous le nom de La Roch (*sic*)*,* perruquier français qui se faufile dans la bonne société déguisé en comte de Cheveux. On y trouve une imitation du langage prétentieux de Madelon et Cathos. M. Ozell, en 1714, MM. Miller et Baker, en 1737, ont aussi fait paraître une traduction littérale des *Précieuses ridicules*, tandis qu’une autre, probablement de Foote, fut publiée en 1742. M. Miller, pasteur protestant, a fait représenter, en 1735, une comédie *The man of Taste* (l’Homme de goût), qui est, en partie, une imitation des *Précieuses ridicules* et de *L’École des maris*, avec deux caractères pris des *Femmes savantes,* et quelques petits discours de *La* *Comtesse d’Escarbagnas.* Dans la préface de la comédie anglaise, dédiée à lord Weymouth, le révérend traducteur dit : « Quand il n’y a plus de distinction de rang ni de fortune, quand un pair d’Angleterre et un ouvrier s’habillent de la même manière et ont les mêmes amusements et les mêmes goûts ; quand on ruine les gens mariés, quand on pille le bien des enfants et quand on n’achète plus rien, afin de donner des terres à un Arlequin français ou à un eunuque italien pour une grimace ou pour une chanson, est-ce que ce n’est pas alors que la satire franche et sans entraves doit s’opposer à cette insulte faite à la saine raison et au bon sens ? ». *L’Homme de goût* fut représenté au théâtre royal de Drury Lane, tandis que des acteurs français attiraient la foule dans un autre théâtre, et que Farinelli, le fameux soprano italien, faisait courir tout le monde au théâtre de Lincoln’s Inn Fields. De là vient l’allusion à un Arlequin français et à un eunuque italien. Cependant M. Cibber, dans le prologue de la comédie anglaise, s’adresse au public en disant que le traducteur, pour satisfaire le goût à la mode, a importé sa pièce d’un climat plus méridional, et qu’il est sûr d’être applaudi si l’on aime le bon sens étranger autant que la musique étrangère. Il appelle Molière « le classique de la scène française », et le loue d’avoir dépeint les niais ainsi que tous les vices sans aucune exagération, et d’avoir eu le courage de montrer les honnêtes gens à pied et les coquins en voiture.

*Sganarelle*, *ou le Cocu imaginaire*. — Sir William Davenant a écrit une sorte de comédie, *The Playhouse to let* (le Théâtre à louer), en cinq actes, dont chacun forme une pièce différente. On ignore quand cette comédie a été représentée. Le second acte est une traduction de *Sganarelle*, joué par des acteurs français imaginaires, qui baragouinent un jargon moitié français, moitié anglais. La *Biographia Britannica* prétend que les quatre derniers actes de cette comédie étaient déjà écrits du temps de Cromwell, mais comme Cromwell mourut le 3 septembre 1658, et que *Sganarelle* ne fut représenté pour la première fois que le 28 mai 1660, la traduction n’a pu être faite qu’après.

Un graveur et imprimeur de la Monnaie, Thomas Rawlins, fit représenter, en 1677, une comédie : *Tom Essence*, *or the Modish wife* (Tom Essence, ou l’épouse à la mode), basée sur *Sganarelle* et sur le *Don César à Avalas,* de Thomas Corneille. Le dialogue est des plus graveleux, et il me parait impossible qu’on ait jamais pu dire le prologue, comme on l’a imprimé. Les parades les plus grivoises peuvent à peine en donner une idée.

Otway, dans *The Soldier’s Fortune* (La Fortune du soldat), une des comédies les plus obscènes qu’il a publiées, jouée pour la première fois en 1681, a pris la neuvième scène de *Sganarelle*, quatre scènes de *L’École des Maris*, une plaisanterie de *L’École des Femmes*, et une autre des *Précieuses ridicules.*

Sir John Vanbrugh a aussi fait représenter une traduction de *Sganarelle* en 1706, mais elle n’a jamais été imprimée.

Un certain M. Charles Molloy est l’auteur d’une pièce en cinq actes : *The perplexed Couple or Mistake upon Mistake* (Le Couple dans l’embarras, ou une Méprise après l’autre), représentée en 1715. Dans la préface, l’auteur avoue que l’incident du portrait, quelque chose dans le quatrième acte et une « suggestion » dans le cinquième de sa comédie, sont pris de *Sganarelle*, mais que tout le reste est bien à lui. Il a dit une fausseté sciemment, car tout ce qui n’appartient pas à *Sganarelle* est composé principalement de lambeaux pillés des comédies de Molière. Il a pris des *Précieuses ridicules* la description que fait Madelon d’un « amant agréable » ; de Mascarille et de Gros-René il a fait un valet qu’il nomme Crispin, et il emprunte un personnage à *Georges Dandin*. Quoique cette pièce fût remplie d’obscénités, elle n’eut aucun succès.

M. Ozell a publié une traduction littérale de *Sganarelle*, en 1714 ; Baker en a publié une autre en 1732. Le dernier traducteur, dans une dédicace excentrique à Mlle Wolstenholme, dit que tout le monde sait que le soleil est brillant et que le printemps est agréable, et qu’ainsi il n’a pas besoin de louer la jeunesse florissante, la figure charmante, les manières courtoises, la bonne humeur invariable et le bon sens de cette demoiselle, mais qu’il a la présomption de lui dédier cette traduction, parce qu’il l’a connue depuis son enfance, et parce qu’il a reçu beaucoup de politesses de sa famille.

Le 11 avril 1733, on a représenté à Drury Lane un opéra nommé *The Imaginary Cuckold* (Le Cocu imaginaire), imitation libre de *Sganarelle.*

Une autre imitation, ou plutôt une traduction libre de la pièce de Molière, faite par M. Miller, *The Picture*, *or the Cuckold in conceit* (Le Portrait, ou le Cocu imaginaire), mêlée de chansons, a été représentée en 1735. Le héros de la pièce anglaise est un épicier et conseiller municipal. Dans le prologue, on appelle Molière le grand Maître, et l’on remarque que si la pièce ne réussit pas, c’est parce que l’on n’a pu y faire passer l’esprit de l’original.

Henri VAN LAUN.

(À suivre).

# La note de l’actualité dans Molière

title : La note de l’actualité dans Molière

creator : Guillemot, Jules (1835-....)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « La note de l’actualité dans Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no18, 1er Septembre 1880, pp. 163-176.

created : 1880

Mon cher Monval,

Voulez-vous bien m’ouvrir encore les colonnes de l’hospitalier *Moliériste* pour quelques observations du genre de celles qui me faisaient, l’an dernier, comparer Molière à Shakespeare ? Il ne s’agit pas, cette fois, d’un rapprochement entre ces deux grands génies, qui, par des chemins différents, sont arrivés à un même sommet : celui d’où les hommes, vus de haut, s’observent dans l’absolue vérité de leurs caractères. Ce que je voudrais rechercher aujourd’hui, dans la mesure des études auxquelles peut faire accueil votre publication si intéressante, c’est la part que Molière a faite, dans son œuvre, aux hommes et choses de son temps. Cette part est assez modeste, il faut le dire, et le XVIIe siècle est loin de notre littérature boulevardière, où l’allusion des choses du jour prend des airs si marqués de réclame.

La note contemporaine se trouve pourtant, çà et là, chez Molière ; et si le bon goût a pu parfois la réprouver du vivant de l’écrivain, l’intérêt qui s’attache pour nous aux anecdotes et aux curiosités littéraires du siècle de Louis XIV ne laisse pas que de lui donner aujourd’hui un certain attrait.

Je n’ai pas besoin de remarquer, d’abord, toutes les allusions que fait Molière à la ridicule littérature romanesque qu’avait encouragée, au début du siècle, le grand Richelieu, plus éclairé comme politique que comme inspirateur des lettres. Il y aurait peut-être un volume à écrire sous ce titre : *Molière critique* ; car l’auteur des *Précieuses Ridicules* eut cela de commun avec Cervantès et avec Shakespeare, — dont il était dit que le nom reviendrait encore sous ma plume, — qu’il aima à flageller du fouet de la satire les méchants poètes, et qu’il se plut à citer ironiquement leurs mauvais vers. Si complète que je désire faire cette étude, [je perdrais mon temps à rappeler les épigrammes jetées aux romans de Mlle de Scudéry : elles se trouvent dans des passages connus de tous et absolument populaires ; car il y a, dans ce Molière, que tout Français devrait connaître par cœur, des parties plus populaires les unes que les autres.

A côté des plaisanteries sur la *Clélie*, le *Cyrus*, la *Carte du Tendre*, sur toutes ces préciosités, ces sentimentalités à froid et à faux, dont Molière était visiblement agacé (passez-moi ce mot moderne, qui me semble le terme juste), le grand Comique cite aussi des ouvrages ridicules de son temps auxquels il assure ainsi (je parle des titres seulement) une immortalité peut-être moins désobligeante que l’oubli complet auquel ils semblaient destinés. Dans *Sganarelle*, Gorgibus engage sa fille à laisser là la lecture de *Clélie* pour savourer celle de ces petits livres soi-disant pieux, animés souvent de bonnes intentions, mais qui trouvent moyen de jeter de la dérision sur les choses les plus respectables, la morale et la religion :

Lisez-moi, comme il faut, au lieu de ces sornettes,

Les *Quatrains de Pibrac*, et les doctes *Tablettes*

*Du conseiller Mathieu* ; l’ouvrage est de valeur

Et plein de beaux dictons à réciter par cœur.

*La Guide des pêcheurs* est encore un bon livre.

Arnolphe fait mieux encore avec Agnès : il ne se contente pas de lui indiquer une « bonne lecture ». Il lui donne à lire haut devant nous une suite de maximes en vers fort indiscrètes, dans leur morale prétention, et qu’il extrait d’un livre intitulé : *les maximes du mariage ou les devoirs de la femme mariée, avec son exercice journalier.*

Molière ne connaissait-il pas l’auteur, ou n’a-t-il pas voulu le nommer ? Toujours est-il qu’Arnolphe nous dit :

J’en ignore l’auteur ; mais c’est quelque bonne âme.

Ce que sont ces maximes, ce qu’est leur moralité brutalement audacieuse, on s’en souvient ; mais il n’est tel que ces « bonnes âmes » naïves pour casser lourdement les vitres.

Ailleurs, et sans sortir du terrain de la critique littéraire, mais en entrant plus avant dans la personnalité et dans le plaidoyer *pro domo mea*, Molière défendra la Cour, qui a su l’acclamer et le comprendre, contre les pédants bourrés de grec et de latin, et qui lui jettent à la tête toutes les règles d’Aristote, et les façons de traiter la protase, l’épitase et la péripétie, que l’écrivain français, ami de la clarté et du franc-parler, nommera tout simplement l’exposition du sujet, le nœud et le dénouement. Dorante soutiendra M. Lysidas « qu’on peut être habile avec un point de Venise et des plumes, aussi bien qu’avec une perruque courte et un petit rabat uni ». Et Clitandre reprendra, avec Trissotin, cet autre et plus complet Lysidas, la défense de cette même Cour, à qui Molière devait tant : « Remarquez bien, lui dira-t-il,

Qu’à le bien prendre au fond, elle n’est pas si bête

Que, vous autres messieurs, vous vous mettez en tête ;

Qu’elle a du sens commun pour se connaître à tout ;

Que chez elle on se peut former quelque bon goût ;

Et que l’esprit du monde y vaut, sans flatterie,

Tout le savoir obscur de la pédanterie.

« Elle a du sens commun » ! Voilà le grand mot ! C’est toujours là qu’il faut en revenir avec cet ennemi des pédants, dont le merveilleux génie est fait tout simplement de bon sens et de clarté !

Et, puisque j’ai nommé Trissotin, il faut bien reconnaître que Molière rencontre parfois la personnalité agressive, et que, dans cette lutte où il reçoit lui-même des atteintes très rudes et très directes, il ne résiste pas à l’envie de mettre ses ennemis sur la scène, de les y traîner sous leur nom et de leur infliger un ridicule public et éclatant. Ajoutons, à sa décharge, qu’il ne s’agit que d’ennemis littéraires et d’hommes qui l’ont, eux-mêmes, publiquement attaqué, diffamé, odieusement calomnié. Après l’abbé Cotin, dont le nom est si faiblement travesti, c’est Boursault, que Molière nomme, en toutes lettres, dans *L’Impromptu de Versailles*, en réponse au *Portrait du peintre*, que celui-ci venait de lancer contre lui. On y discute sur la façon dont le Maître devrait riposter au coup droit qu’on vient de lui porter :

Mademoiselle de Brie.

Ma foi, j’aurais joué ce petit monsieur l’auteur qui se mêle d’écrire contre des gens qui ne songent pas à lui.

Molière.

Vous êtes folle. Le beau sujet à divertir la cour que M. Boursault ! Je voudrais bien savoir de quelle façon on pourrait l’ajuster pour le rendre plaisant, et si, quand on le bernerait sur le théâtre, il serait assez heureux pour faire rire le monde. Ce lui serait trop d’honneur que d’être joué devant une auguste assemblée ; il ne demanderait pas mieux ; et il m’attaque de gaîté de cœur pour se faire connaître de quelque façon que ce soit.

Je vous renvoie au reste du passage, que vous connaissez bien et qui est l’un des plus fins morceaux du Maître. Rien de charmant comme le dédain avec lequel Molière jette à ses calomniateurs cette réclame qui semble le seul véritable objet de leurs désirs ; rien de juste et de sensé comme la limite qu’il assigne à leurs droits, abandonnant ses œuvres à leur critique, mais ayant soin de réserver sa personne et sa vie privée :

Qu’ils disent tous les maux du monde de mes pièces, j’en suis d’accord. Qu’ils s’en saisissent après nous ; qu’ils les retournent comme un habit pour les mettre sur leur théâtre, et tâchent à profiter de quelque agrément qu’on y trouve et d’un peu de bonheur que j’ai, j’y consens, ils en ont besoin ; et je serai bien aise de contribuer à les faire subsister, pourvu qu’ils se contentent de ce que je puis leur accorder avec bienséance. La courtoisie doit avoir des bornes, et il y a des choses qui ne font rire ni les spectateurs, ni celui dont on parle.

Et il se lance dans des considérations dignes de La Bruyère, ce fin esprit si bien fait pour s’entendre avec Molière, et qui l’a pourtant si mal compris !

Cet *Impromptu* est, au reste, une mine de renseignements contemporains et l’un des plus précieux documents pour l’histoire anecdotique du théâtre au XVIIe siècle. Molière n’y critique-t-il pas les principaux acteurs de la troupe de l’Hôtel de Bourgogne, rivale de la sienne : Montfleury, Beauchâteau, Hauteroche, de Villiers, et jusqu’à Mlle de Beauchâteau ? Pour ceux-là, il ne les nomme pas en scène ; il fait mieux : il les imite; et n’est-ce pas un des petits détails les plus piquants de ce théâtre de Molière, d’y retrouver ces imitations, qui font, chez nous, les délices des revues de fin d’année ?

Quatre ans plus tôt déjà, et avant d’attaquer les comédiens de l’Hôtel de Bourgogne un par un et corps à corps, il avait enveloppé dans un même ridicule leurs procédés et leur méthode. Quand Cathos demande à Mascarille à quelle troupe il donnera sa comédie :

Belle demande ! répond-il, Aux grands comédiens (de l’hôtel de Bourgogne) ; il n’y a qu’eux qui soient capables de faire valoir les choses : les autres sont des ignorants qui récitent comme l’on parle, ils ne savent pas faire ronfler les vers et s’arrêter au bel endroit. Et le moyen de connaître où est le beau vers, si le comédien ne s’y arrête, et ne vous avertit par là qu’il faut faire le brouhaha ?

Ceci rentre encore dans le cadre de l’étude que j’indiquais au début de cet article sous l’intitulé de *Molière critique*.

Mais les ennemis et les adversaires de Molière n’ont pas seuls l’honneur d’être nommés dans ses œuvres. Il cite parfois, et par leur nom, les grands hommes contemporains. C’est Corneille, dans *Les* *Fâcheux* :

Je sais par quelles lois un ouvrage est parfait,

Et Corneille me vient lire tout ce qu’il fait.

C’est Lulli, dans le même ouvrage :

                                        Baptiste le très cher

N’a point vu ma courante, et je le vais chercher :

Nous avons pour les airs de grandes sympathies,

Et je le veux prier d’y faire des parties.

Le grammairien Vaugelas est nommé dans *Les* *Femmes savantes* ; et Vadius y renvoie Trissotin à « l’auteur des Satires ». Quant à La Fontaine, son nom n’est pas prononcé dans les œuvres de Molière, mais une de ses fables est citée, dans *Le* *Malade imaginaire*, à côté d’un conte de Perrault ; car la petite Louison y dit à son père : « Je vous dirai, si vous voulez, pour vous désennuyer, le conte de Peau d’âne, ou bien la fable du Corbeau et du Renard, qu’on m’a apprise depuis peu ». C’était là, pour les hommes du temps, de l’actualité, et, comme nous dirions aujourd’hui, du fruit nouveau.

Molière va plus loin : parmi les grands hommes de son siècle, il en est un qu’il cite volontiers, et celui-là c’est… Molière. Philinte ne dit-il pas à Alceste :

Je crois voir en nous deux, sous mêmes soins nourris,

Ces deux frères que peint *L’École des Maris.*

La comtesse d’Escarbagnas, vantant toutes les ressources et les distractions de Paris, dit, de son côté : « Lorsque l’on veut voir la revue, ou le grand ballet de Psyché, on est servi à point nommé ». Ce qui, soit dit en passant, nous montre le grand succès de *Psyché*, attesté, d’ailleurs, par le *Registre de Lagrange*.

Mieux encore : dans *Le Malade imaginaire*, Molière écrit son propre nom tout au long, et emploie une quinzaine de répliques à justifier ses campagnes contre les médecins :

Béralde.

J’aurais souhaité de pouvoir un peu vous tirer de l’erreur où vous êtes, et, pour vous divertir, vous mener voir, sur ce chapitre, quelqu’une des comédies de Molière.

Argan.

C’est un bon impertinent que votre Molière, avec ses comédies ; et je le trouve bien plaisant d’aller jouer d’honnêtes gens comme les médecins !

C’est dans ce passage que, par un pressentiment douloureux, qu’on a souvent relevé, Molière, à la veille même de sa mort, fait dire à Argan :

Par la mort, nom de diable ! Si j’étais que des médecins, je me vengerais de son impertinence ; et quand il sera malade, je le laisserais mourir sans secours. Il aurait beau faire et beau dire, je ne lui ordonnerais pas la moindre petite saignée, le moindre petit lavement ; et je lui dirais : Crève, crève ; cela t’apprendra une autre fois à te jouer à la Faculté.

Au reste, cette audace de se citer soi-même a trouvé au moins un imitateur illustre : Mozart ! Don Juan dit quelque part à Léporello : « Chante-moi donc cet air si fort à la mode ! ». Et le valet entonne les couplets que Figaro, dans les *Noces*, adresse à Chérubin.

Si je ne me trompe, Molière parle encore de lui-même, bien qu’à mots couverts, dans *La Critique de L’École des Femmes*, lorsqu’Élise raconte la déconvenue de Climène, qui avait invité Damon à souper, « sur la réputation qu’on lui donne et les choses que le public a vues de lui », convaincue, d’ailleurs, « qu’il devait faire des in-promptu surtout ce qu’on disait, et ne demander à boire qu’avec une pointe ». Il n’en fut rien, malheureusement. « Vous connaissez l’homme, dit Élise, et sa naturelle paresse à soutenir la conversation ». S’agit-il ici de Molière même ou de La Fontaine ? Ce qui est certain, c’est qu’il y a, dans ce délicieux passage de la *Critique*, le portrait d’un contemporain.

Ailleurs, ce ne sont pas des grands hommes du temps, mais des personnages célèbres à d’autres titres que Molière mentionnera dans ses ouvrages. C’est Barbin, le libraire du Palais, le Michel-Lévy de l’époque : « Nous nous verrons seul à seul chez Barbin », dit fièrement Trissotin à Vadius, conviant son rival à un duel de plumes. C’est un traiteur de Limoges, dont les dîners ont sans doute laissé de bons souvenirs à la troupe des comédiens nomades :

Éraste.

Comment appelez-vous ce traiteur de Limoges qui fait si bonne chère ?

M. de Pourceaugnac.

Petit-Jean ?

Éraste.

Le voilà. Nous allions le plus souvent ensemble chez lui nous réjouir.

*La* *Comtesse d’Escarbagnas* nous révèle l’existence d’un gantier fameux du nom de Martial. Quelqu’un venant à parler devant notre provinciale des épigrammes du poète latin qui porte ce nom :

Quoi ! s’écrie-t-elle, Martial fait-il des vers ? Je pensais qu’il ne fît que des gants.

Et M. Tibaudier lui répond avec un air prudhommesque :

Ce n’est pas ce Martial-là, madame ; c’est un auteur qui vivait il y a trente ou quarante ans.

Dans *Les* *Fâcheux*, cette sorte d’actualité, cette improvisation où le détail contemporain fourmille, Dorante le chasseur nous fait connaître le nom de Gaveau, un marchand de chevaux fort en renom, celui de Drécart, piqueur non moins illustre, et jusqu’à celui du garçon de Gaveau, qui se trouve être l’homonyme du traiteur de Limoges.

Bien que les écrivains classiques ne se piquent pas de préciser leur lieu de scène avec cette exactitude que nous imposent les lois du réalisme moderne, il y a, dans Molière, quelques détails intéressants sur la topographie parisienne au dix-septième siècle. Clitandre rencontre Trissotin dans le Palais, où nous avons déjà vu ce même Trissotin donner rendez-vous à Vadius. Un personnage des *Fâcheux* nous promène « Au Mail, au Luxembourg ou dans les Tuileries », énumérant, dans ce vers, les principales promenades de la ville.

Je ne parle pas des courtisans se rendant au Louvre et assistant au grand ou au petit lever.

*L’Amour médecin* mentionne la foire Saint-Laurent, et nous montre qu’il s’y vendait des meubles estimés. Sganarelle, voyant sa fille enfoncée dans un morne ennui, cherche à la confesser, et lui dit :

Est-ce que ta chambre ne te semble pas assez parée et que tu souhaiterais quelque cabinet de la foire Saint-Laurent ?

Çà et là quelques mots sont jetés sur Paris, bien brefs, bien discrets, et qui ne nous révèlent pas grand-chose. Mascarille nous dira, dans *Les Précieuses*: « Il y fait un peu crotté, mais nous avons la chaise ».

« — Comment trouvez-vous cette ville ? » demande Arnolphe à Horace.

« — Nombreuse en citoyens, superbe en bâtiments,

Et j’en crois merveilleux les divertissements. »

Un des passages les plus curieux, à cet égard, se trouve dans *La Comtesse d’Escarbagnas.* Nous y voyons énumérés les auberges ou hôtels célèbres de Paris à cette époque :

Julie

On sait bien mieux vivre à Paris dans ces hôtels dont la mémoire doit être si chère. Cet hôtel de Mouhy, madame, cet hôtel de Lyon, cet hôtel de Hollande, les agréables demeures que voilà !

Parfois aussi Molière fait allusion aux événements de son temps, solennités, faits de guerre, et, par ces indications, marque ses pièces d’une date impérissable :

Vous irez voir, monsieur, cette magnificence

Que de notre Dauphin prépare la naissance ?

Ainsi s’exprime Valère dans *L’École des Maris*, quand il s’efforce d’amadouer Sganarelle, qui se contente de répondre en bourru :

— Si je veux.

Et Valère, sans se déconcerter, poursuit :

— Avouons que Paris nous fait part

De cent plaisirs charmants qu’on n’a point autre part.

Les provinces, auprès, sont des lieux solitaires.

Dans *Les* *Précieuses ridicules*, il est parlé des guerres de l’Artois et des Flandres. Jodelet se dit blessé à l’attaque de Gravelines, et c’est devant Arras que Mascarille et lui auraient accompli un de leurs plus beaux exploits :

— Te souvient-il, vicomte, de cette demi-lune que nous emportâmes sur les ennemis au siège d’Arras.

Ce qui donne lieu à l’une des plus joyeuses répliques qu’il soit possible de trouver dans le théâtre de Molière, lorsque Jodelet, qui ignore absolument ce que c’est qu’une demi-lune, et cherche à surenchérir sur son compagnon, s’écrie avec fierté :

— Que veux-tu dire avec ta demi-lune ? C’était bien une lune toute entière.

M. de Sotenville nous apprend qu’il eut « l’honneur, dans sa jeunesse, de se signaler à l’arrière-ban de Nancy ».

Et puisque j’ai parlé de ces guerres qui, sous le règne de Louis XIV, tenaient constamment en haleine l’attention publique, il faut signaler un très curieux passage, emprunté encore à *La Comtesse d’Escarbagnas.* Ce morceau peu connu (et qui donc lit la *Comtesse d’Escarbagnas*?) semble en avance d’un siècle, car il y est question de ces lecteurs acharnés de *La Gazette de Hollande*,nouvellistes à tous crins, qui, avec deux mots, gagnent des batailles et décident du sort des empires, et l’on sait combien ces hommes d’état en chambre, assez clairsemés au dix-septième siècle, ont pullulé dans le dix-huitième ! Je ne parle pas du dix-neuvième, où ils se nomment « tout le monde ».

Le vicomte, amant de Julie, pour s’excuser de venir en retard à un rendez-vous, raconte l’ennuyeuse rencontre qu’il a faite « d’un vieux importun de qualité ».

Il m’a fait avec grand mystère, dit-il, une fatiguante lecture de toutes les méchantes plaisanteries de *La Gazette de Hollande*, dont il épouse les intérêts. Il tient que la France est battue en ruine par la plume de cet écrivain, et qu’il ne faut que ce bel esprit pour défaire toutes nos troupes ; et de là s’est jeté à corps perdu dans le raisonnement du ministère, dont il remarque tous les défauts, et dont j’ai cru qu’il ne sortirait point. Il sait les secrets du cabinet mieux que ceux qui les font […] Il nous apprend les ressorts cachés de tout ce qui se fait, nous découvre les vues de la prudence de nos voisins, et remue à sa fantaisie toutes les affaires de l’Europe. Ses intelligences même s’étendent jusqu’en Afrique et en Asie ; et il est informé de tout ce qui s’agite dans le conseil d’en haut du Prêtre Jean, et du Grand Mogol.

Certes, le type de ce politicien n’appartient pas spécialement au temps de Molière ; mais cette *Gazette de Hollande*, ce cabinet, ce ministère (le mot y est), donnent à cette figure, si finement esquissée par le Maître, je ne sais quelle couleur d’actualité qu’il m’a paru intéressant de relever.

L’événement contemporain qui fournit à Molière l’allusion la plus piquante, est peut-être encore cette visite d’un ambassadeur turc à la Cour de France, dont il aurait tiré prétexte pour imaginer la *Cérémonie* du *Bourgeois gentilhomme.* Ce qu’il faut dire ici, c’est qu’il y a, dans cette scène baroque, beaucoup plus d’exactitude qu’on ne serait d’abord porté à le croire. Le « turc de cuisine » qu’on y parle :

Se ti sabir,

Ti respondir.

n’est pas, à beaucoup près, aussi fantaisiste qu’il en a l’air. Tous ceux qui ont été en Algérie, ou ont voyagé sur le littoral de la Méditerranée, sont en mesure de l’affirmer. Ce baragouin comique, mâtiné de français, d’italien, d’espagnol, de turc et d’arabe, s’y parle journellement, et forme, si je puis dire, le terrain neutre sur lequel s’engagent les transactions entre Européens et Orientaux. Les Français ont même pris l’habitude, en souvenir de Molière et du *Bourgeois gentilhomme*, de le désigner sous le nom de langue *Sabir*. C’est une langue, en effet, qu’il faut souvent connaître, et qui a ses dictionnaires et ses grammaires. L’amusante naïveté de sa forme s’augmente encore, pour nous, du réjouissant souvenir qui la rattache à notre Molière ; et je ne sais rien de plus drôle que d’entendre de graves Arabes nous réciter, sans le savoir, des passages du *Bourgeois gentilhomme*.

J’arrête ici, mon cher Monval, cette causerie déjà bien longue. Il ressort de tout ce que j’ai dit que la note de l’actualité n’est pas absente chez Molière ; mais on ne la trouve guère que dans les œuvres improvisées, dans les pièces de second plan, telles que *Les Fâcheux*, *L’Impromptu de Versailles*, *La Comtesse d’Escarbagnas*. Ces productions du grand poète, littérairement inférieures aux autres, ont ainsi, pour les fureteurs, les chercheurs d’anecdotes, un intérêt tout particulier. Mais il faut bien reconnaître que, dans ses chefs-d’œuvre, Molière évite la note contemporaine ; et l’on ne saurait l’en blâmer. À part *Le Tartuffe*, où Louis XIV est mentionné (détail de commande), on ne trouverait guère, dans les grandes créations du Maître, des allusions aux hommes et aux choses de son temps. L’écrivain n’aurait garde d’imprimer à ses œuvres cette marque du temps et du lieu, qui les signale aux badauds du jour pour les vieillir et les démoder devant les auditeurs du lendemain. Molière n’écrit ni pour son siècle ni même pour son pays. Son vaste génie s’adresse d’instinct à l’humanité tout entière, en quelque temps et sous quelque latitude qu’elle vive. Il n’y a pour lui ni époque ni frontières. Enfin, il est trop dans la vérité absolue pour s’attarder aux détails de la vérité relative.

Jules GUILLEMOT.

# Les affiches du Théâtre du Marais

title : Les affiches du Théâtre du Marais

creator : Nuitter, Charles (1828-1899) ; Revillout, Charles-Jules (1821-1899)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Les affiches du Théâtre du Marais », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no18, 1er Septembre 1880, pp. 180-186.

created : 1880

À M. Louis Moland.

Paris, 2 août 1880.

Monsieur,

Je ne demanderais pas mieux que de dater de 1660 les affiches des comédiens du Marais, d’autant plus que, l’affiche de l’Hôtel de Bourgogne étant peut-être de 1658, et celle des comédiens de Monsieur de 1658 à 1660, il y aurait là une concordance qui expliquerait la réunion de ces vieux papiers.

Voici toutefois ce qui me fait encore hésiter :

C’est seulement dans le mois de novembre 1660 que M. de Sourdéac fit représenter *La* *Toison d’Or* dans son château du Neufbourg.

C’est seulement à la date du 1er décembre 1660 que Sourdéac prêta aux comédiens du Marais les décors et les machines de la *Toison d’or*, ainsi qu’il résulte d’une reconnaissance signée par Laroque, Hubert, La Thorillière, Chevalier, Brécourt et la demoiselle Desurlis.

C’est seulement le 15 février 1661 (d’après Parfait) que les comédiens du Marais représentèrent à Paris *La Toison d’or.*

Or, leur affiche portant cette mention : *En attendant nos superbes machines de La Conquête de la Toison d’or*, est-il vraisemblable qu’ils aient annoncé, dès février 1660, une pièce au sujet de laquelle ils ne devaient traiter qu’en décembre 1660, et qu’ils ne devaient jouer qu’en février 1661, un an plus tard !

Je vous en fais juge, monsieur, et vous prie d’agréer l’assurance de mes meilleurs sentiments.

Ch. NUITTER.

\*\*\*

Parmi les quatre affiches de théâtre auxquelles M. Ch. Nuitter a consacré dans *Le* *Moliériste* une si curieuse et si savante notice, deux m’ont paru plus importantes que les autres au point de vue littéraire. Ce sont celles qui proviennent de la troupe du Marais. La première, imprimée à l’encre noire, annonce le spectacle du mardi 3 février ; la seconde, en caractères rouges, est du vendredi 13 du même mois. Toutes deux donnent comme très prochaine la représentation d’une pièce à machines, *La* *Conquête de la Toison d’or*, œuvre du grand Corneille.

À quelle année se rapportent ces deux affiches ?

M. Ch. Nuitter répond à cette question de la manière suivante :

La mention placée au bas des affiches du Marais, « En attendant nos grandes et superbes machines de la Conquête de la Toison d’or », fait tout d’abord penser à la première représentation de cet ouvrage, qui a eu lieu en 1661 ; mais le mardi ne se trouve être un 3 février, et le vendredi un 13 février, que dans les années 1665, 1671 ou 1682. C’est donc une reprise qui est annoncée, et les reprises de *La* *Toison d’or* ont été nombreuses.

Il est évident qu’il ne peut s’agir ici de l’année 1661, mais est-il aussi certain que les affiches du Marais annonçaient une reprise et non pas une première représentation ?

En 1660, le 3 février tombait un mardi et le 13 un vendredi ; pourquoi nos deux affiches ne seraient-elles pas de cette année ?

Plusieurs renseignements fournis par ces affiches, semblent, à mes yeux du moins, justifier cette attribution.

D’abord, celle qui est imprimée en noir débute par ces mots : « Comme les divertissements enjoués sont de saison ». Cette phrase indique qu’on était alors en plein carnaval : ce qui était tout à fait vrai en 1660*,* puisqu’en cette année-là, comme en 1880, les Cendres tombèrent le 11 février.

Vient ensuite, dans cette même affiche, l’annonce de la « plaisante comédie du *Jodelet Maître* de Monsieur Scarron ». L’omission du mot *feu* devant le nom de Scarron ne paraît-elle pas signifier que l’auteur de *Jodelet* vivait encore au moment où les Comédiens du Marais allaient jouer sa pièce ?

Cette explication, il faut bien l’avouer, n’est que plausible : mais si elle était vraie, elle exclurait toutes les années postérieures à 1660, puisque Scarron mourut précisément au mois d’octobre de cette année-là.

L’affiche rouge annonce pour le vendredi 13 février la farce de *L’Usse tu cru*. Je n’ai pu trouver, dans les livres que j’ai eus entre les mains, la date exacte de la première représentation de cette pièce ; mais si nous nous reportons aux témoignages contemporains, il est certain que sa plus grande vogue eut lieu dans l’hiver de 1659 à 1660. On peut dire que pendant toute la saison elle fit concurrence aux *Précieuses ridicules*. Tandis qu’au théâtre du Petit-Bourbon, le faux marquis de Mascarille faisait rire à gorge déployée aux dépens de deux provinciales, au jeu de paume du Marais Lustucru amusait un public moins délicat en reforgeant et en repolissant à coups de marteau la tête des femmes « acariâtres, bigarres ou diablesses ». L’opérateur céphalique avait si bien mis son nom à la mode en 1660, qu’on le plaçait partout dans la conversation. Loret divise sa lettre bourrue du 31 janvier en couplets qui se terminent tous par cette question : « l’eusse-tu cru ». Quelques jours plus tard, le gazetier-poète, parlant de la mort du duc d’Orléans, Gaston de France, revient encore au mot en vogue par ces vers significatifs :

Hélas, Paris, l’eusse-tu crû ?

Ceci soit dit par parenthèse,

Cet interrogeant ou fadaise

Si publiquement indiqué,

Ne fut jamais mieux apliqué.[[37]](#footnote-37)

Voilà pourquoi, lorsque dans sa comédie des *Véritables précieuses*, imprimée le 7 janvier 1660, Somaize a l’idée de faire composer par son poète ridicule, Picotin, une tragédie sur la mort de *Lustucru*, lapidé par les femmes, Artémise, une des Précieuses, ne manque pas de s’écrier : « le sujet est bien du temps ! »

Si bien du temps qu’il me semble difficile de renvoyer à un autre jour qu’au vendredi 13 février 1660 le spectacle annoncé dans l’affiche rouge du Marais.

Quant aux années 1665, 1671 et 1682, proposées par M. Ch. Nuitter, la dernière doit être forcément mise en dehors du débat, puisque, dès le mois de juillet 1673, le théâtre du Marais avait cessé d’exister. Je ne vois pour le moment aucune raison péremptoire de repousser les deux premières, c’est-à-dire 1665 et 1671 ; néanmoins elles sont loin de réunir en leur faveur autant de motifs que 1660.

Mais si les affiches du Marais sont de 1660, comment se fait-il qu’elles annoncent si longtemps d’avance *La* *Conquête de la Toison d’or*, qui ne fut donnée au public parisien que vers le milieu de février 1661 ? D’où vient cet intervalle de plus d’un an entre les annonces et la première représentation ?

Il me semble qu’une étude attentive des circonstances qui ont précédé l’apparition de *La* *Toison d’or* sur la scène du Marais expliquera suffisamment ce long retard.

On sait que cet ouvrage fut composé pour Alexandre de Rieux, marquis de Sourdéac. C’était un seigneur normand, original et sans enfants, qui, selon Tallemant, « avait de l’inclination aux mécaniques, et travaillait de la main admirablement ». Il lui prit, dit l’auteur des *Historiettes*, « une fantaisie de faire jouer chez lui une comédie en musique, et pour cela il a fait faire une salle qui lui coûte au moins dix mille écus ».  Avec une salle, il lui fallait une pièce et des acteurs. Il demanda la pièce à Corneille, qui avait déjà fait *Andromède*, et les acteurs à la troupe royale du Marais. C’était en 1659 que lui était venue cette fantaisie, et, comme à cette époque Mazarin négociait le traité des Pyrénées, le marquis conçut le dessein de donner, dans sa maison du

Neubourg, pour célébrer la paix, une fête dont ses machines et l’ouvrage de Corneille devaient faire le principal ornement. Les conférences du cardinal avec don Louis de Haro, commencées le 13 août 1659, se terminèrent le 7 novembre. Mais diverses circonstances empêchèrent le marquis de donner sa fête aussitôt qu’il l’aurait voulu. Il ne put, nous apprend Tallemant, convenir du prix avec Corneille, et l’on put croire que la représentation n’aurait pas lieu. Mais les difficultés s’aplanirent, le mécanicien et le poète tombèrent d’accord, et les préparatifs furent poussés avec activité. Si bien que Thomas, frère du grand Corneille, écrivait le 1er décembre 1659 à l’abbé de Pure : « M. de Sourdéac fait toujours travailler à sa machine, et j’espère qu’elle paraîtra à Paris vers la fin de janvier ».

Ainsi, dans les calculs des deux Corneille, comme dans ceux du marquis, la première représentation de *La Toison d’or*, — non pas au château de Neubourg, mais à Paris —, devait avoir lieu dans le premier mois de l’année 1660.

Est-il alors étonnant que les Comédiens du Marais, auxquels Sourdéac avait promis ses machines, les aient annoncées dès le mois de février ?

Par des motifs que nous ignorons, peut-être à cause de l’absence de la Cour, partie de Fontainebleau dès la fin de juillet 1659, *La* *Toison d’or* ne fut pas représentée, soit dans la maison du marquis, soit au théâtre du Marais, aux époques espérées. Ce fut seulement après le retour du Roi que Sourdéac donna sa superbe fête en Normandie, au mois de novembre 1660. Si bien que la tragédie de Corneille ne parut devant le public parisien que vers le 13 février 1661. Il y avait alors plus d’un an qu’elle avait figuré sur les affiches. Aussi Loret qui, dès le 1er janvier 1661, avait parlé des grands apprêts auxquels elle donnait déjà lieu au Théâtre du Marais, annonce-t-il cette première représentation tant retardée dans les termes suivants :

La Conquête de la Toison

Que fit jadis défunt Jason,

Pièce infiniment excellente,

Enfin, dit-on, se représente

Au jeu de paume du Marais.

Ch. REVILLOUT,  
Professeur de littérature française à la Faculté des Lettres de Montpellier.

# La Thébaïde au Palais Royal. (1664)

title : La Thébaïde au Palais Royal (1664)

creator : Thierry, Édouard (1813-1894)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « La Thébaïde au Palais Royal (1664) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no19, 1er Octobre 1880, pp. 195-209.

created : 1880

La troupe du Palais-Royal avait quitté Paris le 30 avril pour se rendre aux *Fêtes de Versailles* ; la rentrée eut lieu le dimanche 25 mai par *L’École des Maris* et la farce de la *Casaque*. Recette : 147 livres, ce qui donne à penser que le temps était beau, que la promenade fit tort aux théâtres, et que Molière avait besoin de renouveler son affiche.

Le mardi 27, *Don Japhet d’Arménie*, qui n’était pas pour la rajeunir. La recette descendit à 134 livres, et, comme il y avait des frais de figuration et d’accessoires, on commença par les payer ; d’où Néant au partage.

Autant presque valait ne pas jouer. En pareil cas, les indispositions ne manquent guère. La Cour était d’ailleurs à Fontainebleau. Rien, de ce côté-là, qui obligeât le théâtre à allumer ses chandelles. Il suffisait d’un prétexte pour les laisser éteintes. Ainsi s’expliquerait, faute de mieux, l’Interruption du 27 mai au 3 juin. Quoi qu’il en soit, c’est encore un assez mauvais moyen, pour remédier aux partages nuls, que de supprimer totalement les recettes ; on rouvrit donc avec *L’Étourdi. Les Fâcheux* et *Sganarelle* ensuite donnèrent ensemble, une première fois vingt-et-une livres de partage, vingt-deux ensuite, ce qui n’était pas à dédaigner ; puis les recettes décrurent. On en revint à *L’Héritier ridicule* de Scarron. Décidément, le répertoire de Scarron n’était pas heureux chez Molière ; aussi bien était-ce Molière qui l’avait fait tomber en discrédit. La recette de *L’Héritier ridicule* fut encore plus pauvre que celle de *Don Japhet :* 106 livres, aussi sèches que possible, et le même Néant au partage.

Il est vrai que Molière annonçait *La Thébaïde* pour le prochain spectacle, celui du vendredi 20 juin ; c’était une nouveauté, un début dans lequel il avait confiance, une espérance affectueusement caressée.

*Verba volant*, la parole ne se fixe pas, elle s’envole sans laisser de trace, et, le plus souvent, il n’y a rien à regretter ; mais quel malheur qu’il ne nous reste rien des annonces de Molière ! Si nous avions celle qu’il dût préparer pour *Les Frères ennemis*, nous verrions de quels soins délicats il entoura le premier essai de Racine, avec quelle chaleur d’affection il amena au jeune poète un public favorablement prévenu, et à quel prix faisant un obligé, il fit naturellement un ingrat.

Ingrat, l’auteur de la *Thébaïde* devait l’être. Boileau, qui l’a bien connu, et qui faisait à peu près seul les frais de leur commune amitié, ne dissimulait pas que Racine était né « railleur, inquiet, jaloux et voluptueux ». Mettons irritable et passionné, le portrait se complète. Il y manquerait encore (en 1664), l’impatience de la jeunesse, d’une jeunesse ardente à s’emparer de l’avenir, et surtout, il faut le reconnaître, ce charme personnel qui est souvent le premier don du génie, et par lequel un poète de vingt-cinq ans commence à gagner les protecteurs dont il aura besoin pour ses ambitions.

Ce charme, dès Port-Royal, Racine l’avait exercé sur M. Hamon, ainsi que sur Antoine Lemaistre, qui en firent leur élève favori, et qui eurent bientôt lieu de ne pas croire à sa reconnaissance.

Il l’exerça sur Chapelain, qui lui signa tout de suite son brevet d’homme de lettres ; sur Colbert, qui fit honneur à la signature de Chapelain, et obtint du Roi pour le poète de vingt-et-un ans, une pension de six cents livres ; sur le duc de Saint-Aignan, qui ne l’introduisit peut-être pas le premier à la Cour, mais qui s’y déclara hautement son protecteur, et le mit probablement en relations avec la troupe du Palais-Royal, par Molière.

Ce n’était pas précisément là ce que désirait Racine, ou du moins, tout heureux qu’il pouvait être de se rapprocher d’un brillant farceur, d’un auteur comique en vogue auprès du public et en crédit auprès du Roi, un théâtre voué à la comédie, comme celui de Molière, n’était pas celui qu’il eût choisi pour y être joué. Son ambition littéraire visait au plus haut, et, de tout temps, son irritable orgueil s’était mis au-dessus de la jalousie.

Quelques années auparavant, un de ses amis, un de ses camarades du collège d’Harcourt, l’abbé Levasseur, lui avait ménagé une ouverture auprès du Théâtre du Marais, où Racine s’était empressé d’apporter une tragédie intitulée *Amasie*. Le Théâtre du Marais, sans trop pousser la comparaison, était à l’Hôtel de Bourgogne ce qu’est l’Odéon au Théâtre-Français, et, de plus, il avait quelque ressemblance avec notre ancien Théâtre du Cirque. Les deux troupes, entretenues par le Roi, s’appelaient également troupes royales. Les pièces à grand spectacle se jouaient dans la belle salle du Marais. Il s’y donnait de brillantes représentations qui attiraient la foule ; après quoi, le public disparaissait. Les acteurs eux-mêmes disparaissaient, tantôt périodiquement, tantôt par malchance. En général, la troupe s’en allait à Rouen exploiter la saison d’été. C’est ainsi, vraisemblablement, qu’elle avait dû y représenter originairement *Le Cid*, et qu’elle avait eu l’honneur de le ramener à Paris. Troupe souvent dispersée, souvent refaite et presque toujours bonne. La tragédie avait donc au Marais un refuge honorable, lorsque l’Hôtel de Bourgogne n’était pas en mesure d’accueillir tous les manuscrits qui lui étaient offerts. *Amasie* s’y serait trouvée en bonne compagnie. Malheureusement, après avoir paru favorablement disposé par une première audition de la pièce, La Roque, l’orateur du Marais, voulut relire lui-même l*’Amasie,* et revint sur son impression, au grand déplaisir du poète.

Racine, dans sa déconvenue, chercha naturellement un dessous aux variations de La Roque, et n’eut garde de découvrir que sa tragédie avait pu être refusée, parce qu’elle n’était pas encore un chef-d’œuvre ; il s’en prit avec colère au mauvais goût des comédiens « qui n’aimaient plus que le galimatias », écrivait-il à son ami ; prenons garde au mot « galimatias », et retenons encore cette autre impertinence, « pourvu qu’il vînt du grand auteur ».

Reste à savoir cependant qui Racine entendait par « le grand auteur » ?

On se défend autant qu’il est possible de trouver le petit attaché au secrétariat de l’hôtel de Conti aussi peu respectueux envers l’illustre auteur du *Cid*, devenu l’auteur d’*Œdipe*. Un commentateur des plus autorisés, un maître en critique littéraire, M. de Saint-Marc Girardin, propose de lire ici Quinault entre les lignes ; mais il n’y a guère moyen de se faire cette illusion. Galimatias, c’est une expression favorite de Boileau. Impitoyable pour tout ce qui n’avait pas la netteté, la justesse et la pleine clarté de langage, le législateur du Parnasse poursuivait le galimatias partout où il le rencontrait. Il le divisait plaisamment en deux degrés, le galimatias simple et le galimatias double : le simple, où le lecteur est seul à ne pas comprendre l’écrivain ; le double, où l’écrivain lui-même ne se comprend pas par surcroît ; et, lorsque Boileau donnait un exemple du galimatias double, c’était dans *Œdipe* qu’il le cherchait, ce me semble, et l’*Œdipe* de Corneille s’était joué le 24 janvier 1659 ; la lettre de Racine est du 5 septembre 1660, et il s’en fallait encore de trois ans, quatre ans peut-être, que Quinault ne fût l’heureux auteur d’*Astrate.*

Pour avoir eu neuf pièces jouées de 1653 à 1659, c’est-à-dire dans l’espace de six ans, durant lesquels, comme l’Achille d’Homère, Corneille, offensé, se retira sous sa tente après la chute de *Pertharite*, Quinault n’était toujours que l’émule adroit, envahissant, mais inférieur, de Corneille le jeune. On disait « le tendre Quinault » avec une pointe d’ironie dans l’éloge, jusqu’à ce qu’on dît « le tendre Racine » ; mais le dix-septième siècle ne prodiguait pas volontiers le surnom de grand à ses personnages célèbres. Plus tard même et au plus beau temps de sa fortune littéraire, le Quinault des opéras n’obtint pas un honneur auquel en ce moment Louis XIV ne prétendait pas encore, et qui n’appartenait qu’au grand Condé ainsi qu’au grand Corneille.

Quoi qu’il en soit, Racine eut bientôt pour se consoler le succès de son ode, *La* *Nymphe de la Seine*, avec les avantages qui en furent la suite.

Tout à fait remis de l’échec de son *Amasie*, il ébauchait, l’année suivante, une seconde tragédie ; mais cette fois, homme de lettres authentique et pensionné, ce n’était plus pour la troupe du Marais, c’était pour les grands comédiens, les comédiens de l’Hôtel de Bourgogne qu’il travaillait. Mlle de Beauchâteau avait accepté d’avance le rôle de Julie dans *Les Amours d’Ovide*. Le voyage d’Uzès rompit ce beau projet.

En réalité, Racine était oisif. Sa pièce et son emploi lui laissaient trop de loisir. Un ami dangereux l’entraînait dans une vie de dissipation dont il ne pouvait soutenir la dépense. Racine avait des dettes, et les cent louis du Roi étaient loin de suffire à les payer. Il fallait prendre un parti sérieux. La situation de Racine était assez embarrassée pour qu’il n’eût pas d’objection à faire lorsque sa famille l’envoya dans le Languedoc prendre, auprès d’un de ses oncles, l’habit ecclésiastique, et se mettre en état d’être pourvu d’un bénéfice. Au bout d’un an toutefois, lassé d’attendre sans rien voir venir, Racine quitta — ou ne quitta pas — la soutane (je crois plutôt qu’il ne la quitta qu’à demi), mais il reprit le chemin de Paris, poète comme devant, rendu aux hasards d’une vie sans profession bien claire, mûri toutefois par les lectures de la solitude, détaché peu à peu des maîtres suspects par de plus sûrs modèles, enlevé par Sophocle à l’Arioste, voire même à Héliodore, et se proposant de remuer les âmes de ses contemporains avec toutes les horreurs de la race d’Œdipe.

Il y a, dit-on, à Uzès, un débris de l’ancien château des archevêques, qui se nomme encore le pavillon de Racine, et où le neveu de l’oncle Sconin aurait fait ses *Frères ennemis*.

Que l’idée de reprendre un sujet déjà popularisé par Rotrou lui soit venue à Uzès, qu’il y ait même commencé sa pièce, cela peut être ; pour ce qui est de l’y avoir terminée, la correspondance de Racine ne permet pas d’accepter là-dessus la tradition locale. Racine était à Paris lorsqu’il écrivait à l’abbé Levasseur qu’il venait de faire et de défaire le quatrième acte de sa tragédie, et, en décembre, qu’elle allait bientôt être achevée.

Seulement, si les lettres de Racine ne confirment pas la légende d’Uzès, elles ne confirment pas davantage le dire de Grimarest au sujet de la part que put avoir Molière dans l’œuvre de début du futur rival de Corneille.

S’il était vrai que Molière eût proposé à Racine le sujet de *La* *Thébaïde*, il en résulterait naturellement que la pièce eût appartenu dès l’origine à la troupe de Monsieur. Eh bien ! cela n’est pas. Dans la même lettre de décembre, où Racine écrit à son ami que la pièce est tantôt achevée, il lui dit aussi qui en jouera le rôle le plus touchant : « La déhanchée » — ô jeunesse impitoyable ! — « la déhanchée fait la jeune princesse », par conséquent Antigone. Or, qui était « la déhanchée » ? Mlle Beauchateau, de l’Hôtel de Bourgogne. C’était à elle qu’il destinait le rôle d’Antigone, comme il lui avait déjà destiné le rôle de Julie : c’était l’Hôtel qui devait représenter *La* *Thébaïde*.

Et cependant Racine était déjà en relations avec Molière. Sa lettre, toujours la même lettre, est pleine de Molière : Racine ne connaît pas encore *L’Impromptu de Versailles*; il n’a pas vu personnellement l’auteur depuis huit jours ; mais il ira le voir tantôt. Et puis encore : « Montfleury a fait sa requête contre Molière ; mais, Dieu merci ! (Non ! Pas Dieu merci ! C’est moi qui l’ajoute) Montfleury n’est point écouté à la cour ». Autre chose enfin : dès le mois précédent, Racine et Molière s’étaient rencontrés au lever du Roi, bien aises tous les deux, Racine, il le dit, « de ce que le Roi avait donné assez de louanges (assez se tient bien sur la réserve) à Molière, Molière de ce que ces louanges lui avaient été données devant Racine ».

Voyez-vous l’orgueil qui se refait sa part, après avoir retranché sur celle de l’autre ?

On sent toutefois dans la correspondance de Racine, autant que le permet une certaine habitude de froideur et une tenue de discrétion jalouse, on sent un attrait de curiosité qui le porte vers Molière comme vers la faveur et la vogue. Il se plaît à le rechercher. Il se fait un honneur d’être le bienvenu chez lui et se pique de savoir ce qui s’y passe *;* mais, à part lui, il a ses visées ailleurs pour sa pièce. L’Hôtel de Bourgogne est son théâtre préféré. Il a l’esprit de la maison. Il en est par avance, et à tel point que la fameuse requête de Montfleury ne le surprend ni ne l’indigne. Peut-être a-t-il été un des premiers à la connaître. En tout cas, il ne se récrie pas autrement contre la calomnie. Ce qu’il trouve de mieux à y répondre, c’est que les choses n’iront pas plus loin, parce que Montfleury n’a pas l’oreille de la Cour, ce qui semble une façon de sous-entendre : que serait-ce s’il était un homme écouté !...

Du reste, il est bien réellement de l’Hôtel. Sa pièce y a été reçue, elle y est promise au public, et Floridor en a parlé dans l’annonce. Comment se pourrait-il faire qu’elle ne s’y jouât pas, et comment se fait-il qu’elle n’y ait pas été jouée ?

Les louanges que le Roi donnait à Molière y sont déjà pour quelque chose, et c’est par où Molière était bien aise — Racine ne s’y trompait pas — de les recevoir devant lui. Les prévenances de Molière contribuèrent à ce résultat. Il tenait à s’attacher Racine, et l’attirait par toute la bonne grâce de ses procédés. Il était séduit d’abord. Il sentait le don merveilleux dans le charme de la jeunesse. Quel théâtre que le Palais-Royal, s’il eût ajouté à la comédie de Molière la tragédie du futur auteur d’*Andromaque*! C’était le rêve de l’Illustre-Théâtre accompli dans des conditions sans pareilles. Le rêve se réalisa un moment. Racine retira sa *Thébaïde* de la rue Mauconseil pour passer avec elle au Palais-Royal. Ce qui détermina surtout cette défection, ou ce qui en fut le prétexte, c’est qu’en annonçant *La Thébaïde*, l’Hôtel de Bourgogne ne lui faisait prendre rang qu’après trois pièces nouvelles. Molière profita de l’impatience de son jeune ami. Il pouvait le jouer tout de suite. C’était de quoi ébranler Racine. Le duc de Saint-Aignan dit peut-être un mot, Mlle Duparc un autre, et ce fut ainsi que *La Thébaïde* se produisit pour la première fois devant le public, le vendredi 20 juin 1664, représentée par la troupe de Molière.

Avec quelle distribution ? Comme on dit au théâtre ; il est assez difficile de le retrouver aujourd’hui et d’ajuster un peu raisonnablement quelques noms d’acteurs à la liste des personnages. Et d’abord, Molière prêta-t-il lui-même son concours de comédien à la représentation ? Il y a bien de l’apparence. Molière aurait donc joué Etéocle, du même droit qu’il jouait César et Nicomède. Béjard pouvait faire Polynice, La Grange aussi ; toutefois, les qualités de La Grange le désignaient encore mieux pour le tendre et généreux Hémon. Créon allait à Du Croisy ou à la Thorillière, dans le cas où celui-ci n’aurait pas représenté Etéocle à la place de Molière.

Quant aux femmes, le rôle de Jocaste revenait à Madeleine Béjard, la grande Madeleine ; Antigone à Mlle du Parc, Olympe à Mlle de Brie, je suppose, à moins qu’Armande n’eut voulu faire au jeune débutant l’honneur qu’elle devait faire plus tard au vieux Corneille, dans *Attila*, de jouer le rôle de la confidente.

Ainsi se présentait la pièce sous les auspices de Molière et sous le patronage du duc de Saint-Aignan, auquel Racine la dédia ensuite.

Après le *Pylade* de Coqueteau de la Clairière, la *Zénobie* de Magnon, l’*Arsace* de de Prade, et le *Tonaxare* de Boyer, c’était la cinquième tragédie nouvelle que donnait la troupe de Molière.

Elle réussit à petites recettes. La chaleur venue (20 juin), la Cour à Fontainebleau ne permettaient pas davantage ; mais elle réussit avec distinction. Du 20 juin au 21 juillet, le Palais-Royal la joua seule d’abord, puis avec *Le* *Médecin volant*, puis avec un peu de danse, puis avec *Gorgibus dans le sac*.

Racine, comme les auteurs les plus favorisés, touchait deux parts sur la recette (on ne voit nulle part que Molière lui ait fait faire une avance de cent louis). *Les Frères ennemis* en étaient à leur douzième représentation, lorsque la troupe fut appelée à Fontainebleau. Le Roi y recevait en grand appareil le Légat qu’il avait déjà reçu incognito le 3 juillet, et voulait lui offrir un échantillon des *Fêtes de Versailles*. Molière ferma donc son théâtre. Les comédiens du Palais-Royal partirent pour Fontainebleau et y donnèrent cinq représentations, quatre de *La* *Princesse d’Élide* dont la Cour ne semblait pas se lasser, une de *La* *Thébaïde* dont le spectacle avait moins d’agrément puisqu’il ne fut pas redemandé.

Le voyage de Fontainebleau dura vingt-trois jours ; Molière et ses camarades revinrent à Paris le 13 août, mais sans rouvrir leur salle. Rien ne pressait avec les jours caniculaires. On afficha cependant le 24 août. C’était un dimanche, et la veille de la fête du Roi. La circonstance fit à *La Thébaïde* une recette honorable, ce fut la dernière. Le chiffre du surlendemain, descendu à 170 livres, arrêta les représentations de la pièce.

*Les* *Frères ennemis* furent donc joués quinze fois devant le public, dix-huit fois en tout, y compris le voyage à la Cour, une visite chez M. de Moran, maître des requêtes, à l’occasion du mariage de Mlle de Moran avec M. de Guiry, plus un voyage à Villers-Cotterets où Monsieur, recevant le Roi son frère et ayant sa troupe de comédiens pendant huit jours, profita de l’occasion pour se donner le plaisir du fruit défendu : les trois premiers actes du *Tartuffe.*

Molière n’avait donc rien à se reprocher vis-à-vis de *La Thébaïde*. Il en avait dirigé les études avec un intérêt tout particulier, il en avait conduit les représentations aussi loin qu’il avait pu, leur épargnant le fort des chaleurs et leur faisant les honneurs des grandes circonstances. En résumé, Racine devait des remerciements à Molière ; il acquitta correctement la dette, mais non pas sans s’avouer que sa pièce n’avait pas fait enthousiasme à la Cour et sans se dire que son succès aurait été plus grand avec les Comédiens de l’Hôtel de Bourgogne.

Pour revenir à Villers-Cotterets, la troupe de Monsieur passa huit jours au château, du 20 au 27 septembre. Le Roi y alla le 20 et en repartit le 24. On se demande si les trois premiers actes du *Tartuffe* furent représentés grâce à la présence du Roi qui avait indéfiniment ajourné la représentation de la pièce ; mais sur la liste des spectacles de Villers-Cotterets, telle que l’enregistre La Grange, les trois premiers actes du *Tartuffe* viennent en cinquième lieu, par conséquent à peu près le *2*6. À ce moment, le Roi n’était déjà plus l’hôte de son frère. Il est probable qu’on attendit le départ du Maître pour contrevenir à sa défense, si toutefois la défense concernait les représentations données par ordre de Monsieur.

Après tout, rien n’était encore décidé pour *Tartuffe*. La pièce devait être soumise à l’examen de juges compétents ; Molière était donc autorisé à la finir. Les applaudissements de Madame et de sa petite Cour l’encouragèrent à reprendre son travail, puisque nous verrons bientôt l’ouvrage représenté au complet ; mais, de l’œuvre achevée à la levée de l’interdiction, il y avait encore bien loin. Heureusement, Molière avait en réserve *La Princesse d’Élide*. La saison d’hiver était assurée, elle pouvait venir, et elle se présenta d’autant mieux que la troupe fut encore appelée pour douze jours à Versailles où le Roi, parmi ses divertissements et ses chasses, réglait avec la Compagnie des Indes le second armement à diriger sur Madagascar.

À peine les comédiens étaient-ils de retour qu’ils perdirent un de leurs camarades et un des plus anciens compagnons de Molière, Du Parc, le Gros-René du *Dépit amoureux*, le mari de la belle Antigone et de la fière Alcine.

Nouvelle clôture.

« Mardi, 4 novembre, dit La Grange, on ne joua point à cause de la mort de M. Du Parc. »[[38]](#footnote-38)

On ne joua pas non plus le vendredi suivant. Le Théâtre rouvrit, le dimanche, par *La Princesse d’Élide*.

*La Princesse d’Élide* était un en-cas. Molière ne l’offrit pas autrement au public du Palais-Royal, puisqu’il la laissa telle qu’elle était : le premier acte en vers ; le reste, ou peut s’en faut, à l’état de canevas. Pour tout dire, ce canevas avait réussi devant Louis XIV, et peut-être Molière aurait-il paru manquer de respect à la Majesté Royale s’il n’eût pas trouvé assez bon pour la ville ce qui s’était joué avec l’applaudissement de la Cour.

D’un autre côté, la pièce entièrement mise en vers avait-elle chance de devenir un chef-d’œuvre ? Dans le doute, Molière ne tenta pas l’entreprise. Tout était pour le mieux. Après le bruit qu’avaient fait *Les Plaisirs de l’île enchantée*, la curiosité du public parisien devait suffire au succès, et l’opinion prévenue suppléer à l’économie de la nouvelle mise en scène ; car Molière ne se piqua pas de reproduire le brillant appareil de Versailles ; on ne voit pas du moins dans le registre de La Grange un détail de dépenses supplémentaires pareil à celui du *Mariage forcé*. La première représentation paie « plusieurs frais extraordinaires » ; mais ces frais ne montent pas si haut que les comédiens ne touchent encore 32 livres de part. La recette du 9 décembre passa toute entière dans les frais, mais elle n’était que de 233 livres. Pour les décorations ou la décoration, le théâtre en fut quitte avec le produit de deux visites, l’une chez Colbert, l’autre chez M. des Rannes, 330 livres chacune, dont néant au partage.

C’est qu’en effet *La Princesse d’Élide*, jouée d’original dans le jardin de Versailles sur une scène sans machines, se réduit à aussi peu de mise en scène que l’on veut : unité de lieu absolue. Le prologue et les cinq actes se passent autour du même arbre, sous lequel l’Aurore éveille les valets de chiens et sur lequel se réfugie Moron poursuivi par son ours.

Pour les intermèdes, même simplicité d’exécution. Sur six, y compris le prologue, Molière faisait le jeu des quatre premiers. Madeleine Béjard jouait le rôle de Philis dans le troisième, le quatrième et le cinquième. Celui-ci est un duo ; mais Madeleine Béjard, aussi bien qu’Armande, avait une voix très agréable. Elle pouvait chanter le duo ; elle pouvait même, pour Paris, remplacer Mlle Hilaire dans le récit de l’Aurore, et, dans le divertissement final des bergers, des bergers héroïques, accompagner aux chansons les mêmes danseurs, — comédiens ou assistants habituels — qui avaient soutenu par un peu d’agrément les représentations des *Frères ennemis.*

Le calcul de Molière était juste. Sans atteindre aux chiffres du *Mariage forcé*, les deux premières recettes de *La Princesse d’Élide* montrèrent tout de suite ce que pouvait donner la pièce. Seulement, elle se rencontra à l’imprévu avec une de ces préoccupations publiques, avec un de ces grands actes de la religion devant lesquels se désavoue — se désavouait lui-même le plaisir du théâtre.

Aux fêtes de Versailles, parmi tous les bonheurs dont on félicitait la Maison royale, se sous-entendait un bonheur plus doux, plus intime, un espoir à peu près annoncé par le Roi, la naissance prochaine d’un second enfant de France. Cet espoir promis à l’automne, l’automne, qui se glorifiait déjà d’avoir donné le Dauphin au royaume, allait s’en faire un nouveau sujet d’orgueil et d’allégresse, lorsque la Reine, sur son terme, se trouva prise d’une fièvre tierce simple.

Rien de grave, disaient d’abord les médecins ; cependant, le 9 et le 11 décembre, le Saint-Sacrement fut exposé dans toutes les églises. L’inquiétude va vite autour des têtes couronnées, où elle se pique de donner la mesure du dévouement. Le 14, la recette de *La Princesse d’Élide* descendit à 475 livres. Le 16, naissait aux grandeurs de ce monde une royale petite créature, qui avait Madame pour marraine, pour parrain le prince de Condé, et qui reçut les noms de Marie-Anne sur les fonds de baptême.

Il y eut un mouvement de joie générale ; la recette se releva ; mais, deux jours après, l’état de la reine recommençait à inspirer des craintes. Sa Majesté recevait le Saint-Sacrement, et les prières se disaient encore dans toutes les églises. Le 19, la châsse de Sainte-Geneviève — cet objet d’une profonde vénération, à laquelle les religieux même ne pouvaient porter la main sans s’y être préparés par un jeûne solennel — était descendue précipitamment, à titre d’urgence, pour être visitée par les processions de toutes les paroisses et n’était remontée que le *22* sur ses quatre colonnes. Jusqu’à ce moment, on le conçoit, l’intérêt dut se détourner des spectacles ; cependant le Palais-Royal fut loin d’être désert, et la foule y revint le dimanche. La reine était hors de danger. Le Roi, qui ne l’avait pas quittée pendant sa maladie, se permit, le 24, le plaisir de la chasse. Les fêtes recommençaient et, le 29, sur un ordre de M. le Prince, la troupe de Monsieur partit pour donner une représentation au Raincy, chez la princesse Palatine.

Edouard THIERRY.

# Les amis de Molière. Vinot

title : Les amis de Molière. Vinot

creator : Lacroix, Paul (1806-1884)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Les amis de Molière. Vinot », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no19, 1er Octobre1880, pp. 214-215.

created : 1880

Je viens enfin de découvrir le véritable Vinot, qui a donné, en 1682, de concert avec La Grange, la première édition complète de Molière, d’après les manuscrits de l’auteur.

Vous savez que je m’étais beaucoup préoccupé de n’avoir pas trouvé, dans les livres contemporains, une indication tout à fait satisfaisante, pour bien établir quel avait été ce Vinot, auquel tous les bibliographes ont attribué une part de collaboration dans la célèbre édition de 1682.

J’avais cru reconnaître notre Vinot dans le Robert Vinot « composeur de sauces », dont B. Moncornet a gravé le portrait, et que Boursault a cité, avec Jodelet et Mascarille, dans la septième scène de son *Médecin volant* (voyez mon *Iconographie Moliéresque*, n° 305, p. 111).

Je tenais mon homme, en rencontrant, dans les notes manuscrites de du Tralage, le nommé Vivot, qui savait par cœur la plupart des comédies de Molière, son ami, mais pourquoi « Vivot » au lieu de « Vinot » ?

Ce matin, en relisant le curieux article de Ch. Livet sur le costume de Tartuffe dans les premières éditions des gravures des Œuvres de Molière, je suis venu à penser que ce n’était pas La Grange, mais Vinot ou Vivot, qui avait fait exécuter par P. Brissart les dessins que Sauvé a gravés pour cette édition.

Autre idée lumineuse, j’ai eu recours à la liste des *Noms des curieux de Paris avec leur demeure et la qualité de leur curiosité*, publiée par P. Jacob Spon dans sa *Recherche des antiquités et curiosités de la ville de Lyon* (Lyon, imprimerie de Jacques Koetn, 1673), et, cette fois, j’ai mis la main sur l’éditeur du Molière de 1682 :

M. Vinot, rue de l’Arbre sec, estampes, tableaux anciens et modernes.

J’en appelle à tous les moliéristes, n’est-ce pas le vrai Vinot, le seul Vinot, l’ami de Molière, le collaborateur de La Grange, celui qui a choisi le dessinateur P. Brissart et Sauvé pour illustrer l’édition de 1682 ?

Paul LACROIX (Bibliophile JACOB).

# Nicolas de Tralage

title : Nicolas de Tralage

creator : Livet, Charles-Louis (1828-1898)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Nicolas de Tralage », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no19, 1er Octobre 1880, pp. 216-217.

created : 1880

Notre savant collaborateur Paul Lacroix a publié récemment, chez Jouaust, dans la Nouvelle collection Moliéresque, des *Notes et documents sur l’histoire des Théâtres de Paris*, *extraits du manuscrit de J. N. du Tralage*. Les moliéristes doivent lui savoir gré d’avoir donné cette satisfaction à leur curiosité.

J’aurais beaucoup à dire sur le choix fait par notre ami dans les papiers de Tralage ; mais je n’aime pas les *excerpta.* Je serais homme à témoigner plus de regret pour ce que l’on me dérobe que de reconnaissance pour ce qu’on m’offre, et ce serait tout à fait injuste. Il est évident que les passages relatifs à Mlle Châteauneuf, à Raisin, à Rosimont sont moins intéressants que les pages où il est parlé de Molière, et pourtant je me consolerai difficilement de ne pas les retrouver dans la publication de M. Paul Lacroix, parce qu’un éditeur ne risquera pas un nouveau volume tout exprès pour les y reproduire, et que, par suite, ils ont grande chance de rester désormais inédits.

Je n’insiste pas. Je veux seulement rappeler à M. Paul Lacroix où il a découvert que M. de Tralage (et non du Tralage) était parent du lieutenant-général de police La Reynie. Il dit, en effet, dans sa *Préface :* « Je découvris, je ne sais où, que M. du Tralage (lisez : de Tralage) était parent… etc. » — Cette découverte se trouve dans les *Lettres écrites de la Vendée à M*. *Anatole de Montaiglon par Benjamin Fillon*, Paris, Tross, 1861, in 8° (Lettre V, pp. 68-73). Ce très intéressant ouvrage étant d’une extrême rareté, comme toutes les œuvres de M. B. Fillon, nous reproduirons ici le passage relatif à Jean Nicolas, sieur de Tralage :

M. de la Reynie avait un frère aîné, nommé Jean Nicolas, sieur de Tralage, lieutenant-général de Limoges, mort en 165 9… Il a laissé, de Françoise de Carbonnières, un fils et une fille. Son fils, nommé Jean, comme lui, entré dans les ordres, s’était entièrement adonné à la géographie et à la recherche des plans et cartes, dont il avait composé un recueil, le plus ample et le plus complet qui eût paru jusqu’à lui. Il l’a légué, en 1698, à la bibliothèque publique de l’abbaye de Saint-Victor, à Paris, avec les livres de son cabinet et une rente de 2,000 livres sur l’hôtel de ville.[[39]](#footnote-39) Il a publié quelques cartes et travaux d’histoire et de géographie. Sa fille (c’est-à-dire la sœur de celui-ci), nommée Gillon, épousa, en février 1660, Jean Guillaume, sieur de la Grange et de Rochebrune, fils du président des trésoriers de France de Limousin, qui eut la survivance de la charge de son père.[[40]](#footnote-40)

Outre sa collection de cartes et plans, M. de Tralage avait formé, sans beaucoup de goût ni de critique, des recueils de pièces plus ou moins intéressantes ; c’est dans ces papiers qu’étaient dispersés, sans ordre, les notes, les copies, en un mot les documents souvent discutables désignés sous le nom impropre de Mémoires, ou encore de Manuscrits de Tralage. — La parenté de ce collectionneur avec M. de la Reynie a une grande importance, parce que, pour certains faits, certaines opinions qu’il avance lui-même, sinon pour les copies qu’il fournit, nous y voyons une garantie qu’il a pu être bien renseigné.

Ch.-L. LIVET.

# Molière auteur de ballets et de mascarades de cour

title : Molière auteur de ballets et de mascarades de cour

creator : Lacroix, Paul (1806-1884)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Molière auteur de ballets et de mascarades de cour », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no20, 1er Novembre 1880, pp. 229-234.

created : 1880

Il y aura toujours à deviner et à découvrir parmi les obscurités de la jeunesse dramatique de Molière. Voilà bien des années que je me préoccupe de retrouver la part que Molière a prise certainement à la composition des ballets et des mascarades qui ont été représentés au Luxembourg, chez Gaston d’Orléans. C’était là l’objet de mes recherches persévérantes et obstinées, lorsque je rédigeais le catalogue de la bibliothèque de Soleinne, lorsque je cataloguais et annotais la belle collection de ballets de Cour, que J. Techener a fait figurer en partie dans la *Description bibliographique des livres choisis en tout genre*, composant sa librairie (1858), et enfin lorsque je recueillais, avec des peines inouïes, les pièces inconnues ou rarissimes, que j’ai rassemblées et publiées sous le titre de *Ballets et mascarades de Cour sous Henri IV et Louis XIII*, de 1581 à 1652 (Turin, J. Gay et fils, 1868-70, 6 vol. in-16).

J’avais eu la bonne fortune de trouver à la Bibliothèque royale un exemplaire unique du *Ballet des Incompatibles*, imprimé à Montpellier en 1655 ; je l’avais attribué à Molière, parce qu’il est bien de Molière et qu’il ne peut être que de lui ; mais j’ai vu depuis, avec une surprise croissante, que cette attribution, si naturelle et si certaine cependant, était contestée et repoussée par la plupart des moliéristes les plus-compétents, par ceux-là surtout que j’aurais appelés à la rescousse pour déclarer avec moi que Molière seul avait pu composer ce ballet pour la troupe dont il était le chef et le directeur. Toutes les critiques ont porté sur ces six vers, que l’auteur du ballet a mis dans la bouche de Molière représentant une Harengère :

Je fais d’aussi beaux vers que ceux que je récite

Et souvent leur style m’excite

À donner à ma Muse un glorieux emploi ;

Mon esprit, de mes pas, ne suit pas là cadence :

Loin d’être incompatible avec cette éloquence

Tout ce qui n’en a pas l’est toujours avec moi.

Mes chers confrères, les plus raffinés en matière de goût, Loiseleur, Moland, Claretie, etc., n’ont pas compris que le premier vers, qui leur a semblé contradictoire ou impertinent, était à double entente, dans le style ordinaire des ballets, et faisait allusion, non pas aux vers de P. Corneille, de Rotrou, de Tristan l’Hermite, de l’Estoile, de Scarron, etc., que Molière récitait sur la scène comme comédien, mais bien à ses propres vers, qu’il récitait aussi, puisqu’il jouait toujours un rôle dans ses comédies, notamment dans *L’Étourdi* et dans *Le Dépit amoureux*, représentés pour la première fois, l’un à Lyon et l’autre à Béziers.

Mon ami Claretie ayant dit dans son charmant ouvrage *Molière*, *sa vie et ses œuvres* (1873) : « Je ne partage pas l’opinion de M. P. Lacroix, qui pense que ces vers signifient que la pièce était de Molière » ;  je lui adressai, à ce sujet, une lettre qu’il inséra dans la seconde édition de son livre (page 248) :

Molière, lui disais-je, composait les vers de ballet comme les vers de comédie, et ces vers ont le cachet de son style, ce cachet qu’on reconnaît entre tous, car Molière avait le style précieux, comme s’il était sorti d’une académie de précieuses. Voilà comment deux autres ballets, dansés chez Gaston d’Orléans, ont été reconnus, par Édouard Fournier et par moi, comme étant bien de l’estoc moliéresque. Il est à peu près certain que les prologues et divertissements ajoutés par Molière à ses pièces pour les représentations de la Cour sont remplis de vers qu’il avait faits dès longtemps en province, soit pour les représentations chez le prince de Conti, soit pour d’autres représentations dans les châteaux du Languedoc.

Les deux ballets que j’avais attribués à Molière, outre celui des *Incompatibles*, étaient le *Ballet des vrais Moyens de parvenir* et le *Ballet de l’Oracle de la Sibylle de Pansoust*, imprimés sans date à Paris, vers 1645, et qui tous deux appartiennent au répertoire des ballets de Gaston d’Orléans.

Il suffit de citer la douzième entrée du *Ballet des vrais Moyens de parvenir*, dans laquelle sont mis en scène les gens de Cour, pour démontrer aux plus incrédules, que Molière s’est révélé tout entier dans cet excellent morceau de poésie satyrique :

Fréquenter un palais, rouler dans une Cour,

Repaître son esprit de belles espérances,

Rechercher des premiers rapproche des puissances,

Bien souvent à midi demander s’il est jour,

Du matin jusqu’au soir faire le pied de grue,

En tous temps, en tous lieux, avoir la tête nue ;

Ce métier est charmant à qui l’a bien goûté,

Aux esprits les plus forts il donne de l’envie,

Et l’on peut appeler une si douce vie

            Une éclatante oisiveté.

Tout sexe dans la Cour trouve son intérêt :

L’un suit les Favoris et l’autre les Princesses,

La Fortune à tous deux partage ses caresses,

L’un obtient un bâton et l’autre un tabouret.

On languit quelquefois avant qu’on s’enrichisse,

Et l’on attend toujours, ou charge ou bénéfice.

Mais, quoi que ce moment soit longtemps à venir,

Tous les plus rebutés de l’état où nous sommes

Disent que c’est le seul qui peut fournir aux hommes

            Les vrais moyens de parvenir.

Nous trouverions sans peine, dans le ballet, d’autres indices, d’autres témoignages qui confirmeraient l’attribution que nous avons établie après une étude minutieuse du style et de l’esprit de la pièce, où la personnalité littéraire de Molière s’accuse à chaque vers. Nous avons signalé le premier, en le réimprimant, ce curieux ballet, dont l’édition de Paris, sans date, n’a pas été mentionnée par Beauchamps, dans ses *Recherches sur les théâtres de France*. Beauchamps n’a pas connu davantage une mascarade intitulée également *Les* *Vrais moyens de parvenir*, que nous avons réimprimée aussi, d’après une édition in-4 de *6* pages, sans nom de lieu et sans date, mais que M. Victor Fournel reporte, avec beaucoup de raison, à l’année 1651. Or, Beauchamps (édit. in-4 de ses *Recherches*, page 63 de la 3e partie) décrit aussi une autre édition du *Ballet des Vrais moyens de parvenir*, que le duc de La Vallière ne possédait pas et que nous n’avons pas encore eu la chance de rencontrer :

*Ballet des Vrais moyens de parvenir,* dansé à Lion, le 16 février 1654, in-4, divisé en 12 entrées.

La Nécessité, premier récit.

Première entrée, un Gagne-Petit ; deuxième, un Cuistre de collège et un Portier de grand seigneur ; troisième, la Poésie, la Chimie et la Magie ; quatrième, un Joueur de gobelets ; cinquième, Scaramouche, Briguelle et Trivelin ; sixième, l’Astrologie, la Musique et la Peinture ; septième, deux Revendeuses ; huitième, deux Pêcheurs à la ligne, aux Dames ; neuvième, l’Académie du jeu de la roue de fortune ; dixième, un Vielleur avec son valet ; onzième, un Vendeur d’oranges et de nougats, et une bouquetière en lierre.

La Fortune, second récit.

Douzième et dernière entrée : les Gens de cour.

La description de ce ballet, dans l’édition imprimée à Lyon, est identique à celle de l’édition de Paris sans date, si ce n’est que, dans cette édition, la cinquième entrée donne le nom de *Scapamonte*, au lieu du nom de *Scaramouche*, le maître de Molière dans l’art scénique ou mimique, et son ami.

Il résulte vraisemblablement de l’existence d’une édition lyonnaise du *Ballet des Vrais moyens de parvenir*, avec cette indication formelle, « dansé à Lyon le 16 février 1654 », que ce ballet a été représenté sur le théâtre que la troupe de Molière et des Béjart occupait à Lyon depuis le mois de décembre 1652. Cette troupe, après avoir suivi le prince de Conti aux États du Languedoc, était rentrée à Lyon, vers la fin de l’année 1653, avec le prince qu’elle accompagnait :

Le 26 décembre, dit M. Loiseleur dans son excellent ouvrage : *Les Points obscurs de la vie de Molière* (p. 173), le prince s’achemina, par Montpellier, Vienne et Lyon, vers Paris, où l’appelait son prochain mariage. Molière n’avait plus rien à faire au château de la Grange, et nous supposons qu’il suivit Conti jusqu’à Lyon, son quartier central habituel, comme on l’a vu par le passage de Chappuzeau, précédemment cité. Au cours de l’été suivant (1654), la troupe reprit ses tournées dans le Midi et se dirigea enfin vers Montpellier, pour la session des États, qui était une occasion de fêtes et de divertissements. C’est pendant la durée de cette session, ouverte le 7 décembre, que fut représenté le ballet des *Incompatibles*, imprimé en 1655 à Montpellier, chez Daniel Pech, et dansé en cette ville devant le prince et la princesse de Conti.

Il est donc certain que la troupe des Béjart et de Molière dansait des ballets, et il est plus que probable que ces ballets étaient composés par Molière, qui y dansait aussi avec deux bonnes danseuses, Mlle de Brie et Mlle du Parc, comme il dansa depuis lui-même, avec son ami Baptiste, dans les ballets du roi, au Louvre et à Versailles.

Ce n’est pas tout : Molière était venu à Paris en 1651, comme je l’avais présumé par induction, et comme l’a prouvé Eudore Soulié dans ses *Recherches sur Molière* (page 48) : il y passa plusieurs mois. On pouvait donc supposer que, pendant cet intervalle de temps, il ne resta pas étranger aux ballets qui furent composés et imprimés en cette même année, et qui ne sont pas de Benserade, entre autres le *Ballet des Fêtes de Bacchus*, et la *Mascarade des Vrais moyens de parvenir*, *tous* deux dansés par le Roi, au Palais-Cardinal, le 2 mai et le 12 juin 1651. C’est seulement en cette année-là que Benserade commença d’être chargé de la composition des ballets du Roi, et son coup d’essai fut le *Ballet de Cassandre,* dansé au Palais-Cardinal le 26 février 1651.

P. L. JACOB, Bibliophile.

# Les plagiaires de Molière en Angleterre. (Deuxième article)*[[41]](#footnote-41)*

title : Les plagiaires de Molière en Angleterre. (Deuxième article)

creator : Van Laun, Henri (1820-1896)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Les plagiaires de Molière en Angleterre. (Deuxième article) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no20, 1er Novembre 1880, pp. 235-239.

created : 1880

Le dramaturge Arthur Murphy a fait jouer en 1761 une comédie en cinq actes, *All in the Wrong* (Tout le monde a tort) qui, quoique bien écrite, n’est que *Sganarelle* allongé.

*Don Garcie de Navarre* n’a été imité, en partie, qu’une fois, dans *The Masquerade* (La Mascarade), représentée en 1719, et écrite par Charles Johnson, un avocat qui, plus tard, devint aubergiste. Il a traduit assez librement la quatrième, la cinquième et la sixième scène du second acte, et les huitième, neuvième et dixième scènes du quatrième acte de *Don Garcie*.

*L’École des Maris*. — Nous avons déjà mentionné les différents emprunts de Richard Flecknoe, auteur des *Damoiselles à la mode*. Il a imité la première, la deuxième, la cinquième et la sixième scène du premier acte, ainsi que les cinq premières scènes, la huitième, la neuvième et la quatorzième du second acte et les dernières scènes du dernier acte de *L’École des Maris*. En outre, pour donner bonne mesure, il a fait entrer dans sa pièce deux Léonores, qu’il nomme Anne et Marie.

Guillaume Wycherley, élevé en France, et qui avait fréquenté l’hôtel de Mme de Rambouillet, a inséré dans *The Gentleman Dancing-Master* (Le Gentilhomme Maître à danser), joué en 1673, et imité du poète espagnol Calderon, la seconde et la cinquième scène du second acte de *L’École des Maris.* Dans sa comédie fort licencieuse *The Country Wife* (La Femme Campagnarde), représentée probablement en 1675, et dont le héros est un prétendu impotent, Wycherley s’est inspiré surtout de *L’École des Femmes*, mais il a imité de *L’École des Maris* la lettre d’Isabelle à Valère, et la seconde scène du troisième acte.

Otway a inséré dans *The Soldier’s Fortune*, dont nous avons déjà parlé, une traduction libre des troisième, cinquième, huitième et neuvième scènes du second acte de *L’École des Maris*.

Sir Charles Sedley, un des plus brillants courtisans de Charles II, aussi immoral que Rochester et Buckingham, et poète dramatique à ses moments perdus, fit jouer en 1688, une comédie *The Mulberry Garden* (le Jardin des mûriers), dans laquelle on trouve deux Isabelle, deux Léonore et quatre amoureux, et où plusieurs des scènes de la comédie de Molière sont imitées. M. Langbaine, dans son *Account of the Dramatic Poets* (Histoire des poètes dramatiques), publiée en 1688, admet, en parlant du *Jardin des mûriers*, que deux des caractères de cette pièce ressemblent tant soit peu à Ariste et à Sganarelle, mais prétend que « quiconque connaît les deux langues, donnera facilement, et avec justice, la préférence au bel esprit anglais ; Sir Charles n’a nullement besoin d’apprendre des Français à copier la nature ».

Des traductions littérales ont paru en 1714 et 1732, la première par M. Ozell, et la seconde par M. Baker.

J’ai déjà mentionné le Révérend Miller et sa comédie *The Man of Taste*, où se trouve une imitation de la première et de la seconde scène du premier acte de *L’École des Maris*. Dans ma notice sur *L’Étourdi,* j’ai aussi parlé de M. Arthur Murphy et de sa pièce *The School for Guardians*. Il y a suivi assez librement la première et la quatorzième scène du second acte de *L’École des Maris*.

*Les Fâcheux*. Thomas Shadwell, que j’ai déjà cité, fit représenter, en 1668, une comédie *The Sullen Lovers or the Impertinents* (Les Amants maussades ou les Impertinents). Il dédia cet ouvrage au duc de Newcastle, et dans sa préface, où il prend la défense de Ben Johnson, et qui fut une des causes de sa querelle avec Dryden, il dit qu’il avait entendu parler des *Fâcheux* avant d’écrire sa pièce, mais qu’il n’a lu cette comédie qu’après avoir fini la plus grande partie de la sienne. Il avoue avoir emprunté à Molière la première scène du second acte et la partie de piquet, dont il a fait une partie de trictrac, et déclare que « celui qui vole habituellement l’esprit des autres, volerait aussi toute autre chose, s’il pouvait le faire avec la même impunité ».  Mais M. Shadwell se garde bien de parler des emprunts qu’il a faits au *Misanthrope* et au *Mariage forcé*, et que nous citerons plus loin. Qu’il nous suffise de dire que son héros Stanford est un composé de l’Alceste du *Misanthrope* et d’Éraste, tandis que *Sir Positive At-all* (Le Sieur qui est positif en tout) est un abrégé de tous les fâcheux. Shadwell a surtout imité la première et la cinquième scène du premier acte, et la seconde et la troisième scène du second acte.

Ozell a publié aussi une traduction littérale des *Fâcheux*, et une autre, par MM. Miller et Baker, a paru en 1732.

*L’École des Femmes.* —John Caryl, qui était secrétaire de la reine Marie, femme de Jacques II, fit jouer entre 1669 et 1670, une comédie : *Sir Solomon*, *or the Cautious coxcomb* (Sir Salomon ou le petit-maître circonspect), qui ne fut imprimée que l’année suivante. Il y imite Arnolphe et Agnès, Horace, Alain et Georgette, mais il ajoute d’autres caractères, et l’intrigue est bien plus compliquée que dans la pièce de Molière. Dans l’épilogue, l’auteur déclare qu’il a pris sa comédie de Molière, qu’il appelle « le fameux Shakespeare de ce siècle, et comme auteur et comme acteur ».N’oublions pas que Molière était encore vivant lorsque M. Caryl lui donna ces louanges méritées.

Nous avons déjà parlé de Wycherley et de sa comédie *The Country Wife*. Il y a emprunté à *L’École des Femmes* toutes les scènes où se trouvent Arnolphe et Agnès, ainsi que plusieurs autres. Dans la pièce anglaise, c’est aussi le mari Pinchwife (Arnolphe) qui dicte la lettre à Horner (Horace), et c’est Mme Pinchwife (Agnès) qui en écrit une autre pour son amant. Disons, en un mot, que l’auteur anglais a déshonoré la création de Molière par d’obscènes additions.

Un autre dramaturge anglais, Edouard Ravenscroft, déjà cité, a imité Arnolphe et Agnès dans sa comédie fort licencieuse : *London Cuckolds* (Les Cocus de Londres), jouée pour la première fois en 1682. Jusqu’à l’année 1754, on avait l’habitude de représenter cette pièce sur la scène anglaise le jour même de l’installation du lord-maire de Londres, pour montrer le mépris qu’on ressentait pour les gens de la Cité.

M. Ozell a aussi imprimé une traduction littérale de

*L’École des Femmes*, en 1714, et une autre, faite par M. Miller ou Baker, a paru en 1732.

Un certain John Lee, écrivit une farce en deux actes, d’après la comédie de Wycherley, et sous le même nom, qu’il fit jouer en 1765, à son bénéfice, mais elle n’eut aucun succès.

M. Isaac Bickerstaffe donna, en 1767, un opéra-comique, *Love in the City* (L’Amour dans la cité), où il y a deux caractères, Priscilla, demoiselle créole, et Barnacle, qui ressemblent fort à Agnès et à Chrysalde. On y trouve aussi un avoué, Wagg, et un certain Spruce, qui sont des réminiscences du Mascarille et du Jodelet des *Précieuses ridicules*, et un argument emprunté au Gros-René du *Dépit amoureux*. La seconde scène du troisième acte de l’opéra anglais me semble basée sur la sixième scène du second acte de *L’École des Femmes*. Plus tard on en a élagué quelques rôles, on en a fait une farce en deux actes qui, sous le nom de *The Romp* (La Gamine), eut beaucoup de succès en 1781.

Mais Arthur Murphy, comme nous l’avons déjà dit plus haut, a surtout imité *L’École des Femmes* dans sa comédie *The School for Guardians*. Il a traduit librement la première, la seconde, la quatrième et la sixième scènes du premier acte, la sixième du second, la quatrième du troisième et la quatrième du quatrième acte de la comédie de Molière, ainsi que plusieurs autres scènes de cette même comédie.

Le célèbre acteur Garrick remodela aussi la pièce de Wycherley, changea la femme mariée en demoiselle, prit le dénouement de *L’École des Maris*, en ôta toutes les obscénités et quelque peu de sa vigueur, et fit représenter la pièce ainsi châtrée en 1776, sous le nom de *Country Girl* (La Demoiselle campagnarde), mais elle ne réussit guère.

Une certaine madame Cowley composa une comédie : *More* W*ays than one* (Il y a plus de routes qu’une), jouée en 1783, dont la partie principale est prise de *Sir Solomon,* de Caryl, imitation de *L’École des Femmes*, à laquelle elle a ajouté un caractère, imité du Sir Positif des *Sullen Lovers* de Shadwell La dédicace de cette comédie, faite par cette dame à son époux qui se trouvait alors aux Indes, est écrite dans un galimatias des plus ridicules.

H. VAN LAUN.

(*À suivre*).

# Pulcinella et Lustucru

title : Pulcinella et Lustucru

creator : Guillemot, Jules (1835-....)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Pulcinella et Lustucru », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no20, 1er Novembre 1880, pp. 240-242.

created : 1880

Depuis quelque temps, *Le* *Moliériste* s’occupe beaucoup de *Lustucru*, ce héros de parade, qui attirait la foule au Marais, tandis que Molière amusait, avec ses *Précieuses ridicules*, les spectateurs, plus fins et plus lettrés, du théâtre du Petit-Bourbon. Après tout, ce successeur des Tabarin, des Turlupin et des Gauthier-Garguille, qui s’en allait, comme nous le rappelle M. Révillout, reforgeant et repolissant à coups de marteau les têtes des femmes « acariâtres, bigarres ou diablesses », n’est pas encore trop à dédaigner, et se trouve, par ce qu’il offre de satirique, plus cousin germain des bons types comiques qu’il n’en a l’air au premier abord.

Me permettez-vous d’évoquer, à son sujet, un souvenir qui m’est personnel, mais qui ne sera peut-être pas sans intérêt pour les lecteurs du *Moliériste* ?

Il y a quelque vingt ans, j’ai retrouvé en Italie cette farce de *Lustucru*, qui pourrait bien en être originaire.

C’était à la fin de décembre 1857. J’avais quitté Rome pour m’embarquer à Cività-Vecchia. Arrivé dans ce petit port des États du Pape, j’y trouvai une mer si furieuse et un *sirocco* si terrible, que le bateau de Naples à Marseille, que j’avais à prendre au passage, s’y fit attendre trois jours durant. Trois jours à Cività-Vecchia, c’était jouer de malheur ! Dans cette Italie, où, généralement, tout est intéressant, où la moindre bourgade est riche en œuvres d’art et en beautés naturelles, cette petite ville est d’une pénurie et d’une insignifiance uniques. Quand j’avais arpenté la *Via Trajana*, il ne me restait d’autres ressources que de parcourir la *Via Paolina*, sauf à revenir ensuite de la *Paolina* à la *Trajana*; et toujours ainsi ! Mais comme, par malheur, l’une des rues est aussi dépourvue d’intérêt que l’autre, cette distraction était bien vite épuisée. Enfin, j’avisai un théâtre de marionnettes, avec cette affiche alléchante : *Pulcinella acconciatore di teste di donne* (*Polichinelle*, *raccomodeur de têtes de femmes*)*.* Vous voyez que nous étions en plein *Lustucru*. En effet, Polichinelle avait une belle forge allumée, où, par charretées, les habitants du pays lui apportaient des têtes de femmes à façonner, chaque mari trouvant que le cerveau de sa ménagère appelait quelques remaniements (la réciproque eût peut-être été vraie, si les femmes eussent été libres d’apporter les têtes de leurs maris). Tout cela était gai, bon enfant, ce que j’appellerais gaulois, si nous n’étions hors de France. Mais ce qui n’était pas le côté le moins curieux de la représentation, c’était l’entière bonne foi des spectateurs, qui suivaient la pièce avec autant d’intérêt et de passion que si les interprètes eussent été en chair et en os. Je dois dire que les petits acteurs de bois étaient gentils à croquer et manœuvraient à peu près comme ceux que nous voyons aujourd’hui chez M. Thomas Holden. La pièce était coupée par un ballet, et il fallait voir les petits danseurs exécuter consciencieusement leurs ronds de jambes, et les spectateurs applaudir, avec une frénésie tout italienne, les ballerines de leur choix. Le spectateur italien représente, par excellence, l’homme *qui croit que c’est arrivé*; il a des naïvetés dont nous ne pouvons nous faire idée, même en nous reportant aux beaux jours des *titis* du boulevard. La *blague* lui est absolument inconnue. En voici une preuve bien frappante : l’actrice qui est chargée d’un rôle d’homme n’hésite pas, fût-elle jeune, à orner ( ?) son menton d’une barbe. Quand les sœurs Marchisio chantaient *Sémiramide* sur le grand théâtre de Parme, Barbara, qui représentait Arsace, jouait le rôle avec de superbes moustaches et une formidable barbiche ; et nul, là-bas, ne songeait à en rire. Les deux sœurs ont, depuis, joué le même opéra chez nous ; mais je vous prie de croire qu’Arsace était soigneusement rasé.

Me voici un peu loin de *Lustucru* et de *Pulcinella acconciatore di teste di donne*. Une question se pose à ce sujet : Les Italiens ont-ils copié notre farce du dix-septième siècle, ou notre *Lustucru* ne reproduisait-il plutôt lui-même un vieux scénario d’au-delà des Alpes ? Je me contente de poser ce point d’interrogation, et laisse à ceux qui ont le bonheur et le loisir de pouvoir se livrer à des recherches bibliographiques le soin d’y trouver une réponse. Il m’a paru seulement n’être pas sans intérêt de signaler ce rapprochement avec une farce contemporaine de Molière, dont les curieuses affiches que *Le Moliériste* a reproduites dernièrement ont réveillé le souvenir.

Jules GUILLEMOT.

# Comédiens de campagne à Carcassonne en 1649 et 1655

title : Comédiens de campagne à Carcassonne en 1649 et 1655

creator : La Pijardière, Louis Lacour de (1832-1892)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Comédiens de campagne à Carcassonne en 1649 et 1655 », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no21, 1er Décembre 1880, pp. 263-269.

created : 1880

Les voyages de Molière dans le Midi peuvent être encore l’objet de fructueuses recherches. Galibert, dans ses *Pérégrinations*, ne cite qu’un petit nombre de localités où la troupe de l’Illustre Théâtre aurait séjourné. De plus, ce livre est sobre de preuves : il s’appuie principalement sur des traditions contre lesquelles il faut se tenir en garde. Les preuves incontestables ne se rencontrent guère que dans les minutes des notaires, les registres des paroisses et les archives des établissements, des communes ou des familles qui accueillirent les comédiens.

Cette fois, nous croyons avoir trouvé aux archives communales de Carcassonne les traces de deux arrêts de Molière dans cette ville.

I

La première de ces étapes aurait eu lieu à l’époque où Molière commença de fixer définitivement son choix sur le Languedoc pour en faire le centre de ses tournées méridionales. On sait que ce qui l’attira d’abord vers ce point de la France, ce fut l’espoir d’y voyager sans obstacle avec l’aide de son protecteur Gaston d’Orléans, « gouverneur et lieutenant-général pour Sa Majesté en Languedoc ».

Les biographes de Molière n’ont pas fait assez remarquer que sa présence dans ce pays se lie irrévocablement à la session des États provinciaux ; c’est toujours aux approches de la date de ces réunions annuelles qu’il faut chercher les comédiens dans les localités voisines de celle où les États tenaient séances.

Rappelons les dates de ces sessions et les noms des villes où elles eurent lieu de 1648 à 1658, noms et dates que nous avons relevés sur la minute même des procès-verbaux :

Session de 1648, à Carcassonne, du 13 février au 29 mai.

Session de 1649-1650, à Montpellier, du 1er juin au 25 novembre 1649.

Session de 1651, à Pézenas, du 24 octobre 1650 au 14 janvier 1651.

Session de 1652, à Carcassonne, du 31 juillet 1651 au 10 janvier 1652.

Session de 1653, à Pézenas, du 17 mars au 1er juin.

Session de 1654, à Montpellier, du 16 décembre 1655 au 31 mars 1654.

Session de 1655, à Montpellier, du 7 décembre 1654 au 14 mars 1655.

Session de 1656, à Pézenas, du 4 novembre 1655 au 22 février 1656.

Session de 1657, à Béziers, du 17 novembre 1656 au 1er juin 1657.

Session de 1658, à Pézenas, du 8 octobre 1657 au 24 février 1658.[[42]](#footnote-42)

En 1649, on le voit, les États se réunirent à une époque reculée, anormale, en juin.[[43]](#footnote-43) Sans doute les comédiens s’étaient préparés depuis longtemps à se trouver dans la ville qui serait désignée pour la tenue de l’Assemblée. L’année précédente elle avait siégé à Carcassonne à partir du 13 février. En février 1649, la troupe de l’Illustre Théâtre errait, encore indécise, aux écoutes, sur les frontières du Languedoc. Il est certain qu’elle éprouvait une déception d’autant plus vive que les événements politiques, compliqués d’un état alarmant de la santé publique, ne lui permettaient pas de s’éloigner.

À cet anniversaire du 13 février elle joue à Agen, conduite par Du Fresne. Les mêmes causes expliquent sa présence à Toulouse le 10 mai suivant ; puis on la perd de vue pendant les États.

Ceux-ci se terminèrent le 23 novembre, et, moins d’un mois après, si nos présomptions ne sont pas erronées, elle apparaît à Carcassonne. Molière devait être, dans cette ville le 21 décembre, en route pour Narbonne, où sa présence vingt jours plus tard est connue.

Notre hypothèse repose sur l’acte suivant, extrait des registres de la paroisse Saint-Michel de Carcassonne :

Le 21 (décembre 1649) avons bap. Victoire, fille de Étienne Munier, comédien, et de Françoise Segui, sa femme. P. (*Parrain*) Nicolas Marin de Fontaine, aussi comédien et M. (*Marraine*) Victoire de la Chappe.

Plusieurs des personnes désignées dans ce document sont de notre connaissance ; mais un nom saillant appelle surtout notre attention, c’est celui de « Nicolas Marin de Fontaine » qui s’identifie avec celui de Nicolas Desfontaines, auteur dramatique fécond et créateur de L’Illustre Théâtre avec Molière et les Béjard.[[44]](#footnote-44)

Nicolas Desfontaines se trouvait à Lyon le 3 février 1643 et signait comme témoin au mariage de François de la Cour et de Madelaine du Fresne, parente de Charles du Fresne, qui devint peu après le directeur nominal de la troupe de nos comédiens, le même Du Fresne qui les conduisit à Agen le 13 février 1650.

Avec Desfontaines et Du Fresne ne sommes-nous pas dans la société de Molière ?

Le nom de Françoise Segui, mère de la baptisée, peut être rapproché (en raison des fautes orthographiques existant dans la transcription des actes des paroisses) de celui de Henry Sequier, marié à une demoiselle Prunier, dont une fille, Jane-Françoise, fut baptisée à Lyon dans ce même mois de décembre 1649 en présence de nombreux témoins parmi lesquels figure un Louis Desfontaine.[[45]](#footnote-45)

L’acte de Carcassonne présente un cinquième nom familier aux Moliéristes, celui de Victoire de la Chappe, marraine. Parmi les actes publiés par M. Brouchoud, l’un des plus riches en signatures de comédiens est celui du mariage de Jean-Jacques de Hautefeuille avec Anne de la Chappe (Lyon, 1er février 1644). Une Jeanne de la Chappe devint la femme de Montfleury et figure à ce titre sur la liste des comédiens de l’Hôtel de Bourgogne dans un contrat des 17 et 21 mars 1664 (Soulié, *Recherches*, p. 205-208).

II

Un acte, publié l’an dernier dans cette Revue, rappelle que Molière séjourna à Montpellier pendant les Etats de 1654. Ces États, comme on l’a vu, se terminèrent le 31 mars. L’itinéraire de la troupe, après la levée de cette session et en attendant la suivante, n’est pas connu. M. Brouchoud fait rentrer Molière à Lyon, où il aurait demeuré jusqu’à l’automne (page 33), puis il ne constate son retour qu’à la date du 29 avril 1655. Or, un document d’un mois antérieur témoigne de la présence à ce moment d’une troupe de comédiens lyonnais à Carcassonne. C’est, en effet, dans cette ville que mourut François de la Cour, dont M. Brouchoud a retrouvé et publié l’acte de mariage déjà rappelé ci-dessus et que voici en son entier :

Sieur François de la Cour et Magdeleine du Freigne ont reçu la bénédiction nuptiale en l’église de Sainte-Croix le 8 février 1643 par moi sous signé vicaire en ladite église, en présence de Gaspard Fregne, prêtre habitué dans lad. église de Lyon et de sr Charles Dufresne, sr Nicolas Desfontaines et de Pierre Reueillon.

Freyne, F. de la Cour, Madeleine du Fresne, Ch. Dufresne, Desfontaines, Reueillon, Pale, vic. susd.

Tel est l’acte de mariage à Lyon. Voici l’acte mortuaire que nous lisons à Carcassonne :

Le 29 mars (1655) François La Cour, Parisien, de la bande des comédiens, muni du sacrement de pénitence, décéda âgé de quarante-cinq ans ou environ, repose au cimetière de la présente église.[[46]](#footnote-46)

Malgré l’absence regrettable de noms de témoins, nous supposons avec quelque vraisemblance que François de La Cour, lié avec les Du Fresne et les Desfontaines, faisait partie de la « bande » de Molière, qui se serait rendue à Carcassonne après les États, terminés le 14 mars. Elle aurait séjourné dans cette ville et peut-être à Narbonne avant de revenir à Lyon, où elle figura en corps le 29 avril au mariage de deux camarades : Martin Foulle et Anne Reynis.

Nos conjectures peuvent paraître hasardées ; mais les documents sur lesquels elles reposent demeurent acquis. Tous deux, tirés enfin de la poussière des archives, demeureront pour servir à l’histoire de Molière et pareillement à celle des comédiens ses amis.

L. de la Cour de la PIJARDIÈRE.

# Le Jubilé de la Comédie

title : Le Jubilé de la Comédie

creator : Monval, Georges (1845-1910)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Le Jubilé de la Comédie », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no21, 1er Décembre 1880, pp. 282-284.

created : 1880

Nous avons clos notre dernier *Bulletin théâtral* sur la soirée du jeudi 21 octobre et la reprise de *L’Impromptu de Versailles*. La salle était loin de présenter l’aspect de la veille : il n’est pas rare de voir ainsi les répétitions générales escompter l’effet des premières. Le lendemain, les tentures extérieures avaient disparu, les fleurs étaient rentrées dans les serres de la Ville, l’âge du Théâtre ne flamboyait plus au dehors en chiffres de feu, mais la fête se poursuivait sur la scène et dans la salle. On en lira la description fidèle dans l’excellent article que notre collaborateur M. Edouard Thierry a donné à la *Revue de France* du 15 novembre, et notre *Bulletin Théâtral* contient la composition des spectacles et le chiffre des recettes.

Nous ne voulons ici que signaler l’hommage rendu à la Comédie-Française par le Théâtre hongrois de Pesth, qui a envoyé une très belle couronne de lierre naturel, avec ces mots frappés en or sur les rubans aux couleurs nationales : « La gloire de Molière appartient à la France ; le bénéfice de ses œuvres appartient au monde entier ».

La même pensée était venue aux excellents artistes du Burg-Theater de Vienne ; mais le directeur général des Théâtres impériaux-royaux, M. le baron de Dingelstedt, celui-là même qui célébra Molière en beaux et nobles vers lors du jubilé de 1873, s’est formellement opposé à cette manifestation, alléguant qu’au premier Jubilé du Burg-Theater, il y a quatre ans, la Comédie-Française s’était abstenue de toute adresse ou félicitation !

N’est-il pas regrettable qu’une mesquine question d’amour propre se soit mise au-dessus de la grande fraternité de l’Art universel, et ait privé la Comédie-Française d’une démarche honorable pour les uns, glorieuse pour les autres ?

Autre regret : On va nous trouver bien ambitieux sans doute et taxer d’exagération notre enthousiasme un peu démodé, mais nous sommes sortis de cette fameuse semaine, qui marquera dans les annales du Théâtre, absolument stupéfait de la froideur indifférente et parfois dédaigneuse avec laquelle la presse a généralement parlé de cette solennité qui aurait dû être une fête nationale et, — à l’heure où l’on tend à supprimer l’Église — une fête religieuse.

N’oublions pas que la Comédie-Française est une grande institution que tous les peuples nous envient, que nos voisins ont tenté ou sont sur le point d’imiter, et que célébrer l’anniversaire de sa fondation, c’est glorifier ce qu’il y a de plus incontestablement français. Or, qu’on nous cite un seul article où respire ce respect des aïeux littéraires, ce culte sacré des génies nationaux qui nous semble être le vrai patriotisme !

Quoi ! l’on fête, en son antique Maison, celui qui demeure après deux siècles le plus grand poète-philosophe qui ait été, le peintre de l’humanité, l’incarnation même du bon sens et du génie français… et la Critique se borne à faire dépense ou d’esprit ou d’érudition, sans qu’une note vraiment émue ait vibré dans ce concert d’admirations banales ou blasées !

Certes, j’ai de l’amour pour l’âpre vérité ; mais je n’oublie pas que tel feuilleton sera lu, traduit et commenté par-delà les Alpes et le Rhin, et j’estime qu’il est d’un mauvais citoyen de crier par-dessus les monts :

Vous vous imaginiez, bonnes gens qui regardez Paris comme la capitale du monde, que cette antique Comédie-Française était l’honneur des lettres, l’école du goût, le conservatoire du beau langage et des grandes manières ? — Oui, cela était autrefois ainsi, mais nous avons changé tout cela. Voyez la reprise du *Bourgeois gentilhomme*. Est-ce assez solennellement ennuyeux ! Cette opérette, bonne tout au plus pour quelques dilettantes, ne vaut pas le diable ! La cérémonie est funèbre. C’est un enterrement de première classe, avec exhibition de toilettes qui ont dû coûter bon ! Oh ! que nous aimions mieux la mise en scène de la Gaîté : là, c’était du théâtre ; ici, ce n’est plus que du bric-à-brac archéologique !

Voilà ce qu’on a pu lire, et je ne cite qu’un de nos lundistes*.* —C’est ainsi que le prestige se perd, et que le respect s’en va !

« Molière n’a pas eu de tombeau, il a son temple », a si bien dit notre cher poète Coppée : mais le Temple ne suffit pas ; qu’est le Temple sans les fidèles ?

Georges MON VAL.

# Molière et la Troupe du Palais-Royal : Le Festin de Pierre[[47]](#footnote-47)

title : Molière et la Troupe du Palais-Royal : Le Festin de Pierre

creator : Thierry, Édouard (1813-1894)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Molière et la Troupe du Palais-Royal : Le Festin de Pierre », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no22, 1er Janvier 1881, pp. 291-302.

created : 1881

Avant de parler de la représentation du *Tartuffe* au Raincy (29 novembre 1664) qui fait date dans l’histoire de la littérature, il faut, pour laisser les choses à leur place, revenir à un incident que La Grange raconte ainsi, sous la date du vendredi 14 novembre : « J’ai commencé à annoncer pour Mr de Molière ».

La note est brève. Le fait est simple, au moins en apparence.

Surchargé de ses quatre intermèdes, le rôle de Moron fatiguait Molière ; qui sait même si Moron ne revenait pas, par surcroît, danser dans le septième ? Des deux entractes qui lui restaient, l’annonce lui en prenait encore un. C’était trop pour aussi peu de santé qu’il en avait et que minait l’ardeur de son jeu ; il se débarrassait donc de l’annonce.

Mais l’annonce constituait une des fonctions les plus délicates du théâtre. L’acteur qui la faisait et qui, en proposant le prochain spectacle, prenait naturellement l’avis de l’auditoire, se trouvait à la fois l’interprète des comédiens auprès du public, du public auprès des comédiens. Il était l’avocat de la pièce qu’on jouait ou qu’on allait jouer. Réclame ou feuilleton parlant, il se présentait comme la caution de l’auteur et insinuait l’espérance d’un succès, faisait valoir éloquemment le mérite de l’ouvrage applaudi ou en excusait adroitement les défaillances.

Tout spectateur avait son droit d’interpellation, plusieurs en usaient jusqu’à l’abus, et jamais l’orateur de la troupe ne devait rester sans réponse. Il esquivait la question ou il la relevait nettement ; mais sa parole était celle de la Compagnie et, quand il l’engageait, il engageait le théâtre. C’est pour cela qu’il en devait savoir et qu’il en savait les affaires. Il les conduisait de longue main. Floridor était l’orateur de l’Hôtel de Bourgogne ; Laroque était celui du Marais : deux hommes de grand mérite, le premier surtout, et chacun était le chef de sa troupe, ce que nous appelons le directeur de son théâtre.

On disait le Théâtre de Floridor et le Théâtre de Laroque, comme on disait le Théâtre de Molière ; seulement Molière n’avait plus besoin d’en être l’orateur pour que la troupe du Palais-Royal gardât l’attache de son nom ; peut-être au contraire avait-il besoin de ne plus l’être pour se dégager lui-même d’une autre attache.

Qui sait s’il ne s’était pas trop laissé aller à jouer avec le public et si le public n’avait pas trop pris l’habitude de jouer avec lui ?

Quelle tentation pour la chambrée de lancer la balle au grand Comique, de l’attaquer d’en haut, d’en bas, de faire à fonds commun, bons et mauvais railleurs réunis, la partie de Molière !

Mais dans ce vif échange de réparties de tout genre, à qui les mots hasardés et dangereux ? Aux rieurs cachés ? Aux inconnus ? Il n’y a guère de bons mots qui restent anonymes. C’est là qu’en prêtait à Molière, contre ses protecteurs et ses amis les plus sûrs, des épigrammes qu’il n’avait pas faites. C’est là qu’on lui demandant à lui-même la représentation interdite du *Tartuffe*, on la rendait plus difficile à obtenir. Le jeu lui coûtait cher, Molière n’était plus maître de le modérer ; il céda sa place à La Grange.

C’était lui donner une grande marque de confiance. C’était l’associer à la direction du Théâtre ; mais Molière le pouvait sans crainte. La situation existait déjà : il ne faisait que la confirmer, et La Grange n’était pas homme à sortir de son dévouement ni de sa modestie. Il fut pour Molière un second admirable. Il plaisait au public comme acteur, il lui plut comme orateur, par le respect qui était dans sa nature. Il avait cette politesse aimable qui ne se familiarise pas, et vis-à-vis de laquelle on ne pense pas davantage à être familier. Son annonce eut le succès de son talent, sans qu’il tirât plus de bruit et de vanité de l’une que de l’autre. Elle fit le calme, ce qui était un grand point de gagné pour le moment. Pour l’avenir, le successeur de Molière était désigné. Molière l’avait choisi lui-même, et son Théâtre pouvait lui survivre.

Molière y songeait-il ? Dans ses jours d’hypocondrie, peut-être ; mais le soin qui l’occupait actuellement, c’était celui d’amener son *Tartuffe* à la scène et d’écarter les obstacles. La pièce était prête. On peut croire que Molière se concerta avec le prince de Condé pour en faire un premier essai qui tiendrait lieu de l’examen demandé par le Roi ou qui permettrait d’y échapper. On peut croire au contraire que Molière ne fut pas précisément consulté là-dessus et que son *Tartuffe* lui fut tiré des mains, au Raincy comme à Versailles, par une autorité supérieure ; toujours est-il que nous voici revenus au point dont nous nous sommes écartés un moment, à la fête donnée le 29 novembre chez la Princesse Palatine :

Le samedi 29 Novembre, dit le *Registre* de La Grange, la Troupe est allée au Raincy, maison de plaisance de Madame la Princesse Palatine, près Paris, par ordre de Monseigneur le prince de Condé, pour y jouer *Tartuffe* en cinq actes. Reçu 1 100 l..

Note curieuse. D’abord elle fixe le jour exact où l’œuvre redoutable se montra tout entière pour la première fois ; ensuite elle nous la fait entrevoir entourée de certaines circonstances particulières qui sont la vie même du dix-septième siècle.

Dans *Les* *Précieuses Ridicules*, dès que le vicomte de Jodelet a rejoint le marquis de Mascarille chez la fille et la nièce du bonhomme Gorgibus, nos deux gentilshommes d’antichambre offrent les violons aux deux demoiselles. Avec les violons, on fait venir « ces messieurs et ces dames d’ici près » — qui ont été supprimés plus tard pour la commodité de la représentation. — La visite tourne tout de suite au bal impromptu.

Dans *L’Étourdi*, la mascarade organisée par Léandre pour pénétrer chez Trufaldin et lui enlever la belle esclave n’est pas une pure invention de l’auteur. Le moyen de comédie s’accorde parfaitement avec l’usage du monde. Pendant le carnaval, une compagnie se déguisait, concertait un divertissement chorégraphique et allait le danser chez ses amis ou même chez des inconnus dont on voyait les salons éclairés, courant ainsi la ville de maison en maison jusqu’au jour.

Quelques voisins de Célie, des femmes du quartier, dit Ergaste,

                                       assez souvent, le soir,

Des femmes du quartier, en masque, l’allaient voir.

Léandre prend occasion de leur mascarade pour y substituer la sienne par surprise et s’introduire dans la place. La surprise réussirait sans Ergaste qui la dénonce et Lélie qui avertit Trufaldin de fermer sa porte à tout venant.

Au temps de Molière, et bien plus tard encore, une visite n’était pas seulement cet acte de politesse dont la conversation fait généralement tous les frais, ce commerce de civilité, réciproque où elle entretient les relations du monde et les habitudes plus douces de l’amitié ; c’était une occasion d’amusement et de dépense. On s’y ingéniait à ces surprises aimables qu’on appelait des galanteries ; à Paris, la bonne chère y entrait pour sa part ; dans la province elle en était le fond obligé. Qui ne se souvient de ces visites que se rendaient Madame de Sévigné et la bonne duchesse de Tarente, jusqu’au jour où Madame de Sévigné osa faire la remarque qu’elles étaient dupes de leur émulation à se ruiner en viandes et où toutes les deux prirent gaiement leur parti de se voir sans mettre le couvert ?

Pour recevoir les visites des gentillâtres provençaux, M. de Grignan avait, tous les jours, douze tables dressées, et Madame de Sévigné criait au meurtre !

Ce qui étonne, c’est que M. de Grignan ne semble jamais donner la comédie à ses hôtes. La mode n’y était-elle plus, au degré du moins où les grandes troupes de campagne, celle de Molière en particulier, l’avaient mise ? Mais, auparavant, on appelait les comédiens pour de moindres occasions.

*La* *Comtesse d’Escarbagnas* — retour de Paris — ne reçoit en visite que le Comte, Julie et M. Thibaudier ; elle leur donne, ou plutôt c’est le Comte qui, sous le couvert de la comtesse d’Escarbagnas, donne les comédiens à Julie.

Dans *La* *Mascarade comique*, donnée au Palais-Royal en 1665, et qui représente une visite chez un gentilhomme campagnard, la septième entrée est celle de quatre servantes pleurant sur le massacre de la basse-cour, et la huitième entrée celle d’une troupe de comédiens qui vient jouer en visite, comme nous dirions aujourd’hui, suivant l’heure, en soirée ou en matinée.

Du sublime au ridicule s’il n’y a qu’un pas, il n’y a pas davantage de celui-ci à son contraire, et de la visite chez le gentilhomme campagnard ou chez la comtesse d’Escarbagnas à la visite chez la Princesse Palatine.

La fidèle amie d’Anne d’Autriche avait donc pour hôte le vainqueur de Rocroy, le héros dont le premier coup d’épée fut celui de Rodrigue et qui eut le bonheur de mettre tout de suite sa gloire au-dessus de ses fautes futures. Louis XIV lui avait pardonné sa défection, c’est-à-dire qu’il l’oubliait plus volontiers que ses victoires. Il était jaloux de ses lauriers. Il choisissait Condé, nous venons de le voir, pour être le parrain de la pauvre petite princesse Anne ; mais il se gardait de lui confier un commandement. Ainsi resté sans emploi, Condé courait risque de retomber dans les cabales. Un reste de Fronde et tant soit peu de religion, Port-Royal aurait eu par où le prendre ; mais l’ancien chef des mécontents ne se piquait plus de fronder qu’en matière de foi et ne donnait prise par aucun côté. Le libertinage le préservait de la bouderie janséniste, et du reste chez lui déjà l’esprit fort tournait surtout au goût des beaux esprits. Il s’en faisait le protecteur, non sans quelque despotisme et exerçait sur l’opinion une sorte de tyrannie. N’ayant plus le champ de bataille, il gardait le théâtre pour y décider encore la victoire. Avec un juge aussi difficile, quel spectacle choisir, ayant à lui donner la comédie ? La Princesse Palatine n’était ni moins délicate sur le jugement littéraire, ni moins indépendante sur les choses de la foi. A ce moment, Dieu tenait encore en réserve le songe qu’elle a raconté et par lequel il devait la ramener à lui. On peut juger de sa compagnie par elle-même, compagnie spirituelle et d’opinions particulières, toute faite pour admirer le génie de Molière, sans s’effrayer des hardiesses de son *Tartuffe*. Mais la représentation publique du *Tartuffe* était toujours sous l’interdit. Quoique à la rigueur, une visite au Raincy ne fût pas une représentation publique, Molière, je présume, n’osait pas courir le risque de déplaire au Roi ou du moins s’y exposer sans excuse. L’excuse, Condé était là pour la fournir ; il demanda lui-même le spectacle. Premier prince du sang, son désir était un ordre. La troupe de Molière se rendit par ordre chez la Princesse Palatine, où elle donna, au milieu des applaudissements, la véritable première représentation de l’œuvre immortelle ; mais quand on cherche la seconde et qu’il faut redescendre pour la trouver jusqu’au 5 août 1667,[[48]](#footnote-48) on voit que la société du Raincy se mécomptait si elle se flattait de hâter la levée de l’interdiction. Peut-être le petit coup d’état de Condé recula-t-il pour longtemps l’effet des bonnes dispositions du Roi. — Ce sont là jeux de Princes.

Cependant les représentations de *La Princesse d’Élide* suivaient leur cours, généralement bonnes, plus qu’honorables, avec quelques baisses un peu brusques, comme il arrive aux pièces plus heureuses que robustes et dont le succès tient à un charme du premier moment. La santé de la Reine ne parait plus influer sur elles, ni celle de la petite Marie-Anne qui s’étiole de jour en jour et qui achève de s’éteindre le 2*6* décembre, inspirant une action de grâces à *La Gazette.*

La mère rendue à sa jeunesse et à sa beauté, la chétive enfant déliée à trente-neuf jours de la vie pour laquelle elle n’était pas faite, tout est donc bien ; il n’y a que Molière qui se trouve encore une fois pris au dépourvu, sans une pièce pour renouveler ses affiches, avec un chef-d’œuvre entre les mains, qui pourrait être la fortune du Palais-Royal, et qui sera le chef-d’œuvre du siècle.

L’année 1665 commence. Janvier ouvre les fêtes du Carnaval. A l’occasion de l’Épiphanie, le Roi donne un grand souper où M. le Prince a l’honneur de le servir à table, tan dis que le Duc d’Enghien, son fils, a l’honneur de servir la Reine-Mère. Spectacle avant le souper : c’est à l’Hôtel de Bourgogne qu’on a demandé la Comédie ; mais aussi l’Hôtel de Bourgogne a un succès et un très grand succès en ce moment où le Palais-Royal n’a rien. L’Hôtel de Bourgogne joue donc *L’Astrate* de Quinault dans la chambre de la Reine, tandis que, le même jour, le Palais-Royal joue moins glorieusement *L’École des Femmes* chez Madame de Sully pour la somme très ordinaire de 275 livres.

Il fallait pourtant sortir de là. Le premier mois de l’année était perdu d’avance. Il allait se traîner dans la disette des affiches maigres. Après tout, le sacrifice en eût été fait, si février avait promis une revanche. Mais le moyen de la préparer ? Lorsque le Roi commandait, Molière ne comptait pas avec le temps : malheureusement, le Roi se taisait. Découragé par le mauvais sort de son *Tartuffe,* découragé par le silence du Roi, Molière ne se sentait pas en état de travailler sur une idée nouvelle. Aussi bien la question n’était pas là. Il ne s’agissait pas de rien hasarder, il s’agissait d’aller tout de suite à la recette et de la ramener à coup sûr. A coup sûr, c’est l’affaire des reprises, des grands et vieux succès rajeunis à propos, surtout des succès de décors ou de machines. Or, parmi les succès de ce genre, il y en avait un très célébré, avec un titre éminemment populaire et dont la machine principale avait toujours produit un singulier effet de terreur. La machine était la statue qui parle et qui marche ; le titre, *le Festin de Pierre* : titre commun à toutes les versions du thème original. Ce thème, les Espagnols l’avaient fourni ; les Italiens avaient imité les Espagnols. Lorsque Molière s’établit au Petit-Bourbon, il y trouva encore les machines du *Festin de Pierre* que la troupe Italienne avait représenté avec éclat. Elles étaient célèbres, elles étaient de Torelli : deux raisons, comme on sait, pour que la jalousie de Vigarani se hâtât de les détruire ; mais avant la statue du Petit-Bourbon, la province avait eu la sienne, ne fut-ce que dans la pièce de Dorimon, qui se joua sans doute à Lyon en 1658, et qui y fut imprimée en 1659 ; mais, avant que l’auteur-acteur passât avec elle, en 1661, de Lyon au théâtre de Mademoiselle, De Villiers l’avait déjà devancé à Paris, en 1659,et il avait fait voir sur la scène de l’Hôtel de Bourgogne « une figure de Don Pedre » ainsi que « celle de son cheval », deux « pièces » merveilleuses et « le plus beau de la représentation »,à son dire.

Il y avait donc trois ans que le public parisien n’avait vu l’homme et le cheval de pierre, le mort convié à la table du vivant, et le vivant convié en retour à la table du mort. La distance était à son point. La curiosité s’était refaite, accrue naturellement par le souvenir et par la renommée. C’était donc bien le moment pour le Palais-Royal d’avoir aussi son *Festin de Pierre*, en remettant tout à neuf, la comédie et les machines, la comédie surtout : les deux pièces de De Villiers et de Dorimon se ressemblaient comme deux méchantes imitations de la même fable dramatique ; une troisième copie n’était pas ce qu’il fallait. Supériorité d’exécution mise à part, elle n’eût fait que répéter les deux autres. Molière ne se souciait pas non plus de les recommencer. Il y avait là un titre et un sujet célèbres. Le titre, intelligible ou non, le public ne cherchait pas à se l’expliquer ; il le comprenait de sentiment, ce qui est sa meilleure manière de comprendre. Molière garda le titre autant qu’il le pouvait, comme second titre et sans le corriger, de peur de détruire un prestige. Quant au sujet, il le traita comme une légende, adoptant les épisodes consacrés et se donnant licence pour les concevoir, pour les interpréter, pour les disposer à sa manière.

C’est le procédé de Shakespeare. Pratiqué par le génie — bien entendu — il a produit plus d’un chef-d’œuvre. En France, il a produit *Don Juan* ou *Le Festin de Pierre*.

Il a produit Don Juan d’abord, le Don Juan français, un Don Juan que n’ont connu Dorimon ni De Villiers, et qui n’a guère de commun avec le leur que la liste — pas même la liste, Molière l’a négligée — le nombre de ses conquêtes.

Dans les deux imitations de l’italien, la fameuse liste ne vient qu’au troisième acte. Le Brighelle de Dorimon, le Philippin de De Villiers la récitent, l’un à Amarante, l’autre à Oriane. Philippin, plus bouffon, l’a même écrite sur un long rouleau de papier dont il envoie la tête dans le parterre. Ce sera un jour le catalogue *(il catalogo*) de Leporello. Molière le laisse à Philippin. Il le connaît trop bien pour le relire. Il plaint les victimes. Il dénoncera aussi le grand coupable à la foudre ; mais il ne le maudit pas sans l’admirer en secret.

Si Don Juan a été tant aimé, quelle puissance de séduction suppose ce privilège sans égal ! Quel charme du regard, de l’esprit, de la voix, de toute la personne ! Et si l’implacable séducteur a aimé lui-même — comment ne pas aimer, ô Molière ! — n’est-il pas près d’être pardonné ?

L’ancien Don Juan est un odieux scélérat. Amarille (la Dona Anna de Mozart) Amarille, qu’il a voulu forcer et dont il assassine le père, ne sachant de quel nom l’appeler dans son désespoir, l’appelle un tyran :

On poursuit le tyran, il monte l’escalier.

dit-elle, et après tout c’est un terrible dominateur. Violent et lâche, ce qu’il n’emporte pas par force, il le surprend par trahison. Il se cache comme un bandit. Sous un habit de pèlerin, il s’approche de Don Philippe qui le cherche afin d’en tirer raison, s’agenouille hypocritement à ses côtés, conjure Dieu de livrer à ce vengeur le meurtrier de Don Pèdre, et, lui persuadant de se désarmer pour la prière, il lui fait quitter son épée dont il l’assassine.

Par respect même pour tant de douces ou fières créatures qu’il a séduites, Molière ne souffre pas que son héros soit un lâche. Don Juan, son Don Juan, n’assassine pas. Il a tué le Commandeur, voilà tantôt six mois, mais dans un duel régulier, et le Commandeur n’avait pas de fille.

Don Juan est mieux qu’un brave, c’est un généreux. S’il tient tête à ses ennemis sans les compter, il compte les coupe-jarrets qui attaquent un passant et met aussitôt son épée du côté de l’inconnu pour rendre la partie plus égale.

Avec les hommes, la parole de Don Juan est celle d’un gentilhomme ; il ne la fausse qu’avec les femmes.

C’est avec elles qu’il devient ingrat, parjure, insolemment cruel et qu’il s’en vante. Son crime, le voilà ; mais est-on bien certain, — demandez au Perdican d’Alfred de Musset — que les femmes elles-mêmes trouvent ce crime sans excuse ? Est-on bien certain que, parmi les victimes de Don Juan, plusieurs ne l’ont pas pleuré, après l’avoir maudit ? Que plusieurs ne se sont pas fait un orgueil de leur douleur, et que, parmi celles qu’un meilleur sort y a soustraites, plusieurs ne la leur ont pas enviée ?

(*À suivre*)

Ed. THIERRY.

# Les plagiaires de Molière en Angleterre. (Troisième article)[[49]](#footnote-49)

title : Les plagiaires de Molière en Angleterre. (Troisième article)

creator : Van Laun, Henri (1820-1896)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Les plagiaires de Molière en Angleterre. (Troisième article) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no22, 1er Janvier 1881, pp. 303-307.

created : 1881

*La Critique de L’École des Femmes*. — Guillaume Wycherley, que nous avons nommé déjà plusieurs fois, fit jouer sa comédie *The Plain-Dealer* (Le Franc-Parleur), basée sur *Le Misanthrope*, en 1677 ; il a mis dans la bouche de son héroïne, Olivia, une défense de sa pièce licencieuse *The Country Wife*, qui est une imitation de la défense de *L’École des Femmes* par Elise.

Thomas Brown, auteur de contes et de vers plus que légers, publia en 1704 une satire, en réponse au révérend Jérémie Collier, qui en 1698 avait attaqué la scène anglaise dans un pamphlet assez violent. Cette satire, nommée *The Stage-Beaux toss’d in a Blanket*, *or Hypocrisie à la Mode* (Les petits-maîtres de la scène ballottés dans une couverture, ou l’Hypocrisie à la Mode), est une comédie en trois actes, qui n’a jamais été représentée. Le premier acte de M. Brown est une imitation libre de *La Critique de L’École des Femmes*, les deux autres actes contiennent une critique assez acerbe de M. Collier. Dans cette comédie-satire on trouve aussi un certain sir Jerry Witwind, petit-maître à moitié fou, babillard, hypocrite et surtout immoral, qui me paraît inspiré par Tartuffe. Sir Jerry se sert souvent des mêmes phrases que son illustre prototype et met en action d’une manière assez grossière la cinquième scène du quatrième acte de *Tartuffe.*

*L’Impromptu de Versailles.* —*Mirabile dictu*! cette comédie n’a jamais été imitée par les dramatiques anglais.

Edward Ravenscroft, déjà cité, fit jouer en 1677 une comédie *Scaramouch and a Philosopher*, *Harlequin a School-Boy*, *Bavo*, *Merchant and Magician* (Scaramouche philosophe, Arlequin écolier, bravo, négociant et magicien),qui est un mélange de trois pièces de Molière, *Le Mariage forcé, Le Bourgeois gentilhomme* et *Les Fourberies de Scapin*, avec un Arlequin, imité d’une farce italienne, qui ne fait que danser et parle à tort et à travers. M. Ravenscroft a emprunté la seconde, la quatrième, la sixième la huitième, et la seizième scène au *Mariage Forcé.*

*Le Mariage forcé.* —Une comédie écrite probablement par un certain Penkethman, intitulée *Love without Interest, or the Mar too hard for the master* (L’Amour sans intérêt ou le valet trop rusé pour son maître), fut jouée en 1699 ; on y trouve imitées les sixième, septième et huitième scènes du *Mariage forcé.* Quoique cet ouvrage fût dédié à six lords, six chevaliers et vingt-quatre « esquires », il n’eut aucun succès.

Thomas Shadwell a imité aussi en partie, dans *The Sullen Lovers,* comédie déjà citée, la quatrième et la sixième scène de la pièce de Molière.

Mme Caroll, auteur dramatique anglais, bien plus connue sous le nom de Mme Centlivre, du chef de son dernier mari, un cuisinier français, fit jouer en 1703 une comédie *Love’s contrivence, or le Médecin malgré lui* (L’Invention de l’amour, etc.), où presque tout est emprunté du *Mariage forcé* et du *Médecin malgré lui*, avec une réminiscence de *Sganarelle*. Dans la préface de sa comédie cette dame écrit, avec une impudence qui mérite d’être mise sous les yeux des Moliéristes : « Je l’avoue, quelques scènes sont en partie prises de Molière, et j’ose dire qu’elles n’ont pas été endommagées dans la traduction… Les Français ont une telle légèreté dans le caractère que la plus petite lueur d’esprit les fait rire, tandis qu’elle ne nous ferait pas même sourire. Ainsi là où j’ai trouvé le style trop pauvre, j’ai essayé de donner un autre tour. » Elle a pris la première, la seconde et la quatrième scène du *Mariage forcé*.

Une traduction littérale de cette comédie a été publiée en 1714, une autre en 1732, et M. Foote en fit imprimer une troisième en 1742.

David Garrick, le célèbre acteur anglais, fit jouer en 1772 une autre imitation, presque littérale, du *Mariage forcé*, en deux actes, sous le nom de *The Irish Widow* (La Veuve irlan-landaise). La seule différence que j’ai pu découvrir, c’est que la veuve elle-même, déguisée en homme, se bat avec le poltron, tandis que dans la pièce de Molière c’est Alcidas, le frère, qui force Sganarelle à épouser Dorimène.

En 1772 on représenta à Covent Garden une autre comédie en deux actes, d’un auteur inconnu, imitée de la pièce de Molière, et intitulée *An Hour befue Marriage* (Une heure avant le Mariage).

*La Princesse d’Élide*. — Le Rév. J. Miller, dont nous avons parlé plusieurs fois, fit représenter en 1767 une comédie *The Universal Passion* (la passion universelle), qui est un composé d’une pièce de Shakespeare : *Much ado about Nothing* (Beaucoup de bruit pour rien) et de *la Princesse d’Élide.* Il reconnaît ses obligations au premier poète, mais ne dit pas un mot de la première scène du premier acte, des première, seconde et quatrième du second acte, des quatre premières scènes du troisième acte, de la conversation de Moron et de Phillis, des troisième et quatrième intermèdes, et de la seconde scène du cinquième acte qu’il a prises de Molière.

M. Ozell en a aussi publié en 1714 une traduction littérale, et une autre en fut imprimée en 1739.

*Don Juan ou le Festin de Pierre*. — Un auteur anglais, sir Aston Cokain, publia en 1662 *The Tragedy of Ovid* (La tragédie d’Ovide) qui n’a jamais été représentée, mais où il y a des scènes qui ont quelque ressemblance avec celles de la pièce de Molière. J’espère que les moliéristes voudront bien comparer la quatrième scène du quatrième acte, la sixième du même et la troisième scène du cinquième acte de *La Tragédie d’Ovide* avec la sixième scène du troisième acte, la douzième du quatrième acte et les trois dernières scènes du dernier acte de *Don Juan,* qui n’a été joué qu’en 1665, trois années après la publication de la pièce anglaise. Je suppose que les deux auteurs dramatiques ont emprunté ces scènes à la comédie italienne : *Il atheisto fulminato* de Giliberti. Dans la pièce anglaise, le valet poltron se nomme Cacala ; Hannibal (don Juan) invite lui-même un pendu à venir chez lui ; le spectre anglais parle bien plus au souper que la statue du Commandeur ; en outre, la tragédie anglaise ne finit pas avec ce festin, car le pendu, Helvidius, invite Hannibal à venir souper chez lui avec son valet. C’est à la fin de ce repas que les trois juges de l’enfer, les furies et les diables, après une danse solennelle et après avoir chanté, entraînent le méchant au fin fond des régions infernales.

Thomas Shadwell, que nous avons déjà mentionné, a imité, en partie, Molière, dans son *Libertine* (le Libertin), joué en 1676. Dans la préface il dit qu’il existe une comédie espagnole, une italienne et quatre pièces françaises de l’histoire de don Juan, et qu’ainsi les rôles du libertin et de ses amis ne sont pas originaux, mais que toute l’intrigue jusqu’à la fin du quatrième acte est neuve. Cette assertion ne paraît pas absolument vraie ; car on trouve dans le second acte de la comédie de Shadwell quelques scènes empruntées à Molière. Le don Juan anglais a deux amis aussi libertins que lui, avec lesquels il discute ; il fait aussi assassiner son père, et agit plutôt comme un fou que comme un noble roué. Les scènes entre don Juan, la statue et Sganarelle — Jacomo en anglais — sont empruntées à Molière.

Congreve a imité dans *Love for Love* (Amour pour Amour), représenté en 1695, la troisième scène du quatrième acte de *Don Juan*. Cette pièce anglaise me paraît une imitation libre de deux autres comédie de Molière. Les caractères de Scandal, Tatlle, Mme Foresight et Mme Trail me semblent empruntés au *Misanthrope*, et M. Foresight ressemble beaucoup à l’Harpagon de *L’Avare*. En 1705 cette comédie anglaise fut jouée quatre fois, avec tous les rôles remplis par des femmes.

H. VAN LAUN.

(*À suivre*).

# Brécourt et L’Ombre de Molière

title : Brécourt et L’Ombre de Molière

creator : Lacroix, Paul (1806-1884)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Brécourt et L’Ombre de Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no22, 1er Janvier 1881, pp. 308-311.

created : 1881

Mon cher confrère moliériste Dumonceau m’invite si gracieusement, dans la dernière livraison de notre bien aimé Recueil, à répondre à quelques objections ou critiques au sujet du dernier volume de la collection moliéresque, *L’Ombre de Molière* par Brécourt, qu’il me force, pour ainsi dire, à parler de moi,malgré moi,en revenant sur certains points de l’histoire du théâtre qu’il est possible d’établir presque avec certitude.

On me demande quelles sont les raisons qui m’ont induit à penser que *La* *Feinte mort de Jodelet* a été dédiée à Molière. La dédicace anonyme de Brécourt est adressée *à Monsieur de* \*\*\* ; mais voici un passage de cette dédicace assez concluant : « comme la représentation (de cette petite comédie) ne vous en a pas déplu [...] très assurément si vous l’aviez lue, avant que de l’avoir vue jouer, vous l’eussiez jouée vous-même et son pauvre père aussi ; elle en serait morte de regret, et moi de honte ; mais, comme les comédiens servent d’âme à la comédie, je l’ai animée en la faisant représenter et sa réussite m’a fait regagner ma pudeur poétique et principalement quand j’ai vu qu’elle vous faisait épanouir la rate [...] Il faut que vous ayez peut être l’éternel chagrin de vous voir dédier un coup d’essai... » Et le reste.

J’ai dit que *La Feinte mort de Jodelet* avait été représentée à l’Hôtel de Bourgogne, parce que cette comédie n’a pu être jouée d’abord sur le théâtre du Petit-Bourbon, comme l’avaient dit les frères Parfaict (*Histoire du théâtre français*, tome 8, P. 402). *Le Registre de La Grange* ne mentionne pas cette représentation sur le théâtre du Petit-Bourbon en mars 1660. M. Dumonceau affirme qu’elle eut lieu sur le théâtre du Marais où Mlle Desurlis, femme de Brécourt, était alors comédienne. En l’absence d’un document authentique, nous avons supposé que la pièce fut représentée à l’Hôtel de Bourgogne, et que Brécourt, à quelque temps de là, entra dans la troupe de Molière, lorsque cette troupe eut quitté le théâtre du Petit-Bourbon, qu’on allait abattre au mois d’octobre 1660, pour s’installer au théâtre du Palais-Royal. Il faut remarquer, cependant, qu’aucune pièce de Brécourt ne fut représentée par la troupe de Molière, ce qui semble prouver que, si Molière faisait grand cas du comédien, il ne tenait pas compte de l’auteur dramatique.

Molière fit représenter, le 26 décembre 1662, *L’École des Femmes*. Brécourt joua *d’original*, dans cette comédie qui eut un si grand succès, le rôle d’Alain, et contribua beaucoup à ce succès. Il était encore dans la troupe de Molière quand *L’Impromptu de Versailles*, où il figure, fut joué devant le roi, à Versailles, le 14 octobre 1663.Les frères Parfaict *(Histoire du Théâtre français*, tome 8,p. 406) disent que Brécourt abandonna cette Troupe, vers l’année 1664, pour passer dans celle de l’hôtel de Bourgogne. Il faut donc placer entre 1660 et 1662, l’aventure qui força Brécourt à s’expatrier et à chercher un asile en Hollande, où il passa dans une troupe française appartenant au prince d’Orange. Quand il revint en France, sous le coup d’un procès criminel, racontent les frères Parfaict, « le Roy, informé de sa bonne volonté, dont il lui avait donné des preuves, lui accorda la grâce de rentrer dans la troupe de Molière ». Il avait déjà fait partie de cette troupe en province, et il suivit Molière à Paris, lorsque celui-ci vint s’y établir à la fin de 1658.

Il resta comédien à l’Hôtel de Bourgogne depuis 1664 jusqu’à la fermeture de ce théâtre, par suite de la jonction des deux troupes de l’Hôtel de Bourgogne et du théâtre de la rue Guénégaud, en vertu d’un ordre du Roi, daté du 15 août 1680. Mais Brécourt ne devint sociétaire, à demi-part, dans la troupe des comédiens réunis, que le 7 janvier 1682. C’est M. Dumonceau qui nous fournit ce renseignement, que nous n’avons rencontré nulle part ; c’est lui aussi qui nous apprend que la comédie de *L’Ombre de Molière* fut reprise alors au théâtre de la rue Guénégaud, et qu’elle resta au répertoire jusqu’à la mort de Brécourt en 1685. Nous lui savons gré d’avoir recueilli et publié des faits et des dates, qui ne se trouvent pas chez les historiens du Théâtre français. Quant à la première représentation de *L’Ombre de Molière*, qui eut lieu sans doute au mois de juillet 1674, tous les historiens s’accordent à dire qu’elle n’eut pas de succès. Le Chevalier de Mouhy, dans ses *Tablettes dramatiques*, affirme même qu’elle ne fut jouée qu’une seule fois, ce qui est très probable, la veuve de Molière s’étant opposée judiciairement à la représentation de cette pièce, qui n’offensait en rien la mémoire de son mari, mais qui paraissait sur une scène où il avait été plus d’une fois attaqué et insulté, de son vivant.

Nous aurions pu, dans notre notice concernant de Brécourt, faire une observation importante sur *La* *Feinte mort de Jodelet*, jouée à l’hôtel de Bourgogne, non pas après la mort de Jodelet, comédien de ce théâtre, mais après le bruit qui en avait couru et que Loret avait accueilli comme véritable dans sa *Gazette envers* du 3 avril 1660, c’est-à-dire depuis la représentation de *La Feinte mort de Jodelet*. Jodelet était peut-être déjà fort malade, mais il montait encore sur le théâtre, et le chevalier de Mouhy, dans son *Abrégé de l’histoire du Théâtre français* (tome Ier p. 438) dit expressément, en parlant de Julien Joffrin connu au théâtre sous le nom de Jodelet : « En 1660, il joua dans la comédie du Trompeur puni de Scudéry ; il mourut à la fin de la même année ». Les ouvrages du chevalier Mouhy sont sans doute remplis d’erreurs et surtout de fautes d’impression qui équivalent à des fautes d’ignorance, mais il ne faut pas oublier que ce compilateur, assez léger d’ailleurs avait en mains tous les papiers des frères et qu’il déclare, dans ses *Tablettes dramatiques,* « avoir consulté les Registres de la Comédie, les comédiens et les gens du monde les plus éclairés sur cette matière ». L’occasion est bonne pour expliquer, en peu de mots, ce que j’ai voulu faire et ce que j’ai fait en publiant deux collections moliéresques, l’une chez M. J. Gay à Genève et à Turin, l’autre à Paris, chez M. Jouaust. Je me suis proposé de réunir dans ces deux collections, la plupart des ouvrages contemporains relatifs à Molière, à sa vie et à son théâtre, ouvrages peu connus et rares la plupart Je n’ai jamais eu l’intention de les entourer de nombreuses notes et de commentaires historiques. Une simple notice, fort courte en général expose seulement, en tête de chaque volume, l’objet et la nature du volume en réunissant quelques renseignements bibliographiques qui le concernent et qui le font connaître. On réimprimera bientôt la première collection, qui est épuisée depuis longtemps et dont le prix est très élevé ; mais cette réimpression sera identique à la première édition, si ce n’est que le texte sera revu et corrigé soigneusement, ainsi que les notices, ce qui n’avait pas été fait, alors que les épreuves n’arrivaient pas même sous les yeux de l’auteur.

Enfin, dans des collections de ce genre, entreprises dans un seul intérêt et dans un seul but, également utiles et honorables, il faut que la critique juge l’ensemble, et non le détail. L’intérêt a été de servir la grande cause du molièrisme : le but, de fournir des matériaux documentaires aux historiens de Molière.

P. L. JACOB, Bibliophile.

# La langue rythmée de Molière

title : La langue rythmée de Molière

creator : Lacroix, Paul (1806-1884)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « La langue rythmée de Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no23, 1er Février 1881, pp. 325-328.

created : 1881

On a remarqué depuis longtemps que la prose de Molière était mêlée de vers, et l’on en a conclu, peut-être à tort, que Molière se préparait ainsi à mettre en vers les pièces qu’il composait en prose écrite à la hâte. On a même constaté que le monologue d’Hali, dans *Le Sicilien*, pouvait se découper en vers blancs, ou sans rime, de différentes mesures.

En écoutant avec une grande attention, au deux centième anniversaire de la Comédie-Française, les trois premiers actes du *Bourgeois gentilhomme*, joués par les meilleurs comédiens du monde, je me suis rappelé ce passage si curieux des *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, de l’abbé Du Bos (Paris, Pissot,1755, 3 vol in-12) :

Plusieurs personnes dignes de foi m’ont assuré que Molière, guidé par la force de son génie, faisait quelque chose d’approchant de ce que faisaient les Anciens, et qu’il avait imaginé des notes pour marquer les tons qu’il devait prendre en déclamant les rôles qu’il récitait toujours de la même manière. J’ai encore ouï dire que Beaubourg et quelques autres acteurs de notre Théâtre en avaient usé ainsi.

Ces tons, marqués par Molière, c’était la rythmique de son style, non seulement dans les vers, mais encore dans la prose, qu’il écrivait sans doute en la déclamant tout haut. De là, ce me semble, le balancement de la phrase et la découpure du style en vers de toutes mesures, dans lesquels sa diction supprimait parfois les *e* muets et ne faisait pas sentir les hiatus. Au reste, cette prose cadencée a beaucoup d’analogie avec les vers chantés des intermèdes de Molière, notamment avec le grand couplet des Egyptiennes du second intermède du *Malade imaginaire*, que M. Edouard Thierry a cité dans son savant et intéressant ouvrage, intitulé *Documents sur le Malade imaginaire*, où il dit, à propos de ces petits vers si bien tonifiés : « Quinault, quoi qu’on en dise, n’a jamais mis dans ses vers d’Opéra ce ravissement de tendresse et ce balancement gracieux du rythme qui produit à lui seul le vertige musical de la valse. »

Voici à peu près la coupe rythmée des vers, que l’oreille peut scander, pour ainsi dire, en les écoutant, dans la belle réponse de Cléonte à M. Jourdain qui lui demande s’il est gentilhomme :

Monsieur, la plupart des gens

Sur cette question n’hésitent pas beaucoup.

On tranche le mot aisément :

Ce nom ne fait aucun scrupule à prendre.

Pour moi, je vous l’avoue,

J’ai les sentiments,

Sur cette matière,

Un peu plus délicats.

Te trouve que toute imposture

Est indigne d’un honnête homme,

Et qu’il y a de la lâcheté

               À déguiser

Ce que le Ciel nous a fait naître,

À se parer, aux yeux du monde,

D’un titre dérobé,

À se vouloir donner pour ce qu’on n’est pas.

Je suis né de parents, sans doute,

Qui ont tenu des charges honorables,

Je me suis acquis dans les armes

L’honneur de six ans de service,

Et je me trouve assez de bien

Pour avoir, dans le monde, un rang assez passable.

Mais, avec tout cela,

Je ne veux point me donner un nom,

Où d’autres en ma place croiraient pouvoir prétendre,

Et je vous dirai franchement

Que je ne suis point gentilhomme.

Écoutons maintenant la réplique de Mme Jourdain à son mari :

C’est une chose, moi,

Où je ne consentirai point :

               Les alliances

Avec plus grand que soi sont sujettes, toujours

À de fâcheux inconvénients.

Je ne veux point qu’un gendre

Puisse à ma fille reprocher ses parents,

Et qu’elle ait des enfants qui aient honte,

De m’appeler leur grand’maman.

S’il fallait qu’elle me vînt visiter

En équipage de grand’dame

Et qu’elle manquât, par mégarde

À saluer quelqu’un du quartier)

On ne manquerait pas aussitôt

De dire cent sottises :

« Voyez-vous, dirait-on, cette Madame la Marque

Qui fait tant la glorieuse ?

C’est la fille de Monsieur Jourdain,

Qui était trop heureuse,

Étant petite, de jouer

À la Madame avec nous.

Elle n’a pas toujours été

Si relevée que la voilà,

Et ses deux grands père ?

Vendaient du drap

Auprès de la porte Saint-Innocent.

Ils ont amassé du bien à leurs enfants,

Qu’ils paient maintenant Peut-être bien cher en l’autre monde.

On ne devient guère

Si riche à être honnêtes gens.

Je ne veux point tous ces caquets.

Et je veux un homme, en un mot,

Qui m’ait obligation de ma fille,

Et à qui je puisse dire :

« Mettez-vous là, mon gendre, et dînez avec moi. »

Il est incontestable que Molière ne songeait pas à jeter çà et là des vers dans sa prose, mais qu’il avait trouvé que, pour la tonalité de la déclamation ou du débit oratoire, le meilleur style pour les pièces de théâtre en prose résultait du rythme phraséologique, et par conséquent de celui que donne la phrase mesurée en cadence de quatre, de cinq, de six, de sept, de huit syllabes, en ayant soin d’éviter les rimes, au lieu de les chercher.

P. L. JACOB, Bibliophile.

# Molière et la Troupe du Palais-Royal : Le Festin de Pierre. (Suite)

title : Molière et la Troupe du Palais-Royal : Le Festin de Pierre (Suite)

creator : Thierry, Édouard (1813-1894)

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Molière et la Troupe du Palais-Royal : Le Festin de Pierre (Suite) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no23, 1er Février 1881, pp. 329-342.

created : 1881

Aussi bien la liste de Brighelle et de Philippin est-elle un mensonge ; Molière en a fait justice. Non, Don Juan n’a pas aimé tant de fois ici, tant de fois là et tant de fois ailleurs. Il a aimé toujours et partout. Il a aimé d’un unique amour. Qui ? Le charme universel de la femme, un et infini sous, toutes ses formes.il a aimé l’impérissable et l’immortel ; laissant aux autres ce qui passe et ce qui s’altère, la fleur aussitôt qu’elle s’épanouit, la jeunesse moins jeune d’un instant, la beauté moins belle d’une heure.

Molière le comprend bien, ce change perpétuel qui n’est même plus le change, puisqu’il a la perpétuité. Avec quel esprit, avec quel tour délicat et pénétrant il explique, il justifie ce désir qui ne peut pas se démentir lui-même en cessant de désirer, cet enchantement de l’imagination ou du cœur qui a trouvé le secret de durer toujours, à force de toujours renaître !

Toutes les belles ont droit de nous charmer, et l’avantage d’être rencontrée la première ne doit point dérober aux autres les justes prétentions qu’elles ont toutes sur nos cœurs. Pour moi, la beauté me ravit partout où je la trouve ; et je cède facilement à cette douce violence dont elle nous entraîne.

Est-ce que Molière ne s’est pas mis tout entier dans cette autre phrase :

J’ai beau être engagé, l’amour que j’ai pour une belle n’engage point mon âme à faire injustice aux autres ; je conserve des yeux pour voir le mérite de toutes et rends à chacune les hommages et les tributs où la nature nous oblige. Quoi qu’il en soit, je ne puis refuser mon cœur à tout ce que je vois d’aimable ; et, dès qu’un beau visage me le demande, si j’en avais dix mille, je les donnerais tous.

Il n’en a qu’un, mais il le multiplie en le partageant, et tous ces chers visages en auront leur part. S’il en est qui veulent davantage, ils se plaindront sans doute, mais ils se seront trompés eux-mêmes ; Don Juan ne trompe que ceux auxquels il ne se donne pas. Ce n’est qu’en se refusant qu’il serait véritablement infidèle, car il le serait à lui-même.

Voilà le Don Juan qui commence à vivre pour ne plus mourir. L’autre, le Don Juan (ou Don Jouan) de la première tradition, l’odieux et le brutal, le mauvais fils qui frappe son père devant son laquais, le bandit qui égorge en guet-apens, celui-là est mort et bien mort. La foudre du ciel lui a fait trop d’honneur en le dérobant à la potence.

Le Don Juan né de Molière, amoureux, adoré, la foudre aussi l’a touché d’un trait de feu ; mais en le châtiant elle l’a glorifié, comme elle fait de l’arbre qu’elle déchire. Tandis qu’il s’obstinait à la braver, l’amour et le repentir priaient pour lui. Done Elvire apportait aux pieds de la vengeance divine la rançon de ses larmes. Il avait disparu ; mais du gouffre au fond duquel Sganarelle l’avait vu s’abîmer, une flamme avait jailli ; à cette flamme, quand un siècle et demi eut rejeté dans le passé lointain le siècle du grand Roi, qu’il y eut sous le soleil un monde nouveau sorti des ruines du monde ancien, vint s’allumer le flambeau de notre drame moderne.

L’art renaissant emprunta à Molière le type de Don Juan Tenorio qu’achevaient encore Mozart et Lord Byron, qui se faisait rêve dans la sombre fantaisie d’Hoffmann, le rêve de cette jeune génération littéraire dont Alfred de Musset a été l’expression la plus brillante.

Alors, le Don Juan de Molière a pu rentrer parmi les siens, sans crainte d’être méconnu. Le texte original du maître est sorti des limbes de la librairie supprimée. Le théâtre lui a rendu sa place. Il retrouvait avec surprise un chef-d’œuvre oublié, un drame français de la famille du drame moderne, que tant d’années en passant croyaient avoir laissé derrière elles et qu’elles venaient à peine de rejoindre ; d’autant plus largement conçu que le merveilleux du sujet l’avait mis en dehors des règles, d’autant plus fièrement exécuté que, sans se rendre compte de la valeur du travail, pressé de le faire et avec toute sorte d’aiguillons au flanc, Molière l’avait fait d’improvisation, de génie et de colère.

La colère s’y dissimule au début. Le rideau se lève : quoi de plus innocent que cet éloge du tabac à priser et de la tabatière au point de vue des relations courtoises, fait par l’honnête Sganarelle ? On sourit généralement de ce petit hors-d’œuvre. Il semble manquer d’à-propos, vis-à-vis des tristesses du bon Gusman et du malheur de sa maîtresse ; il était cependant un à-propos, le 15 février 1665, mais vis-à-vis de la Compagnie des Indes en travail de sa création, cinq jours avant le don de 300 000 livres envoyé par le Roi à l’entreprise naissante, un mois juste avant l’assemblée des grands actionnaires, autrement dit des intéressés de 6 000 livres, laquelle assemblée se tint dans l’appartement même du Roi, pour la nomination des douze directeurs résidant à Paris, et choisit comme Président Gilbert, représentant naturel des intérêts du Roi et de la Cour.

Le gentil prélude en l’honneur du tabac à priser n’était donc pas un faux départ ou un simple caprice de l’auteur. C’était un couplet de circonstance, une allusion à une mode qui commençait, comme nous avons vu commencer, avec la royauté de 1830, la grande fortune du tabac en cigares ; c’était, ne nous le dissimulons pas, ce qu’on appellerait aujourd’hui une réclame pour la Compagnie des Indes ; grâce à cette réclame, Molière mettait sa pièce nouvelle sous le patronage de Colbert.

Elle en avait besoin.

Dans le sujet du *Festin de Pierre*, outre le succès assuré à la machine, ce qui avait tenté Molière, c’était l’occasion d’y retrouver l’hypocrisie. Elle faisait partie de la légende dramatique. La scène d’hypocrisie, au moins en germe, était consacrée par la pièce italienne et par ses deux imitations. Elle y était la conséquence du déguisement dont je parlais tout à l’heure. En prenant la mandille d’un pèlerin pour s’approcher de Don Philippe et le tuer, l’ancien Don Juan prenait aussi le langage du saint homme. Le déguisement, Molière n’en avait pas besoin, il le supprima. C’était assez d’ailleurs que son Don Juan se fût déjà travesti avec la livrée de Sganarelle. Le bon solitaire, il le garda pour son admirable épisode du Pauvre. Quant à l’indication du Don Juan hypocrite, il se réserva de la développer dans son cinquième acte, d’en faire le point culminant de son œuvre, et la dernière provocation de l’homme sans foi à l’éternelle justice.

C’est ici que le dessein de Molière se dévoile dans toute sa hardiesse, égal aux plus profondes conceptions de Shakespeare.

Vous demandez par où Don Juan peut lasser la patience de Dieu, après qu’il a tout fait impunément pour la braver ? Après qu’il a forcé les portes d’un cloître et enlevé une des filles du Seigneur, juré de flétrir toute chasteté, cherché à suborner la promise du pauvre garçon qui lui a sauvé la vie, outragé la tombe d’un adversaire qu’il a tué, bafoué le marchand qu’il ruine, souhaité la mort de son père et vu deux fois des prodiges effrayants, sans vouloir comprendre les leçons de la mort ? Il lui reste à se jeter dans l’hypocrisie.

Le crime a le danger qui finit par l’importuner lui-même. Don Juan ne renonce pas au crime, mais il trouve bon de se mettre à l’abri du danger. C’est une duperie de rester à la disposition de ceux qu’on offense. À un moment donné, les frères outragés tiennent la campagne pour venger leur sœur mise à mal. Ceux mêmes qu’on a tués se font marbre et secouent la tête. On soufflète le paysan ; mais il faut le souffleter. On éconduit le marchand qui perd ; mais il faut l’éconduire. Il y aussi une opinion publique par laquelle on se sent jugé de loin et de près. Il y a Sganarelle qu’on n’oblige pas toujours à se taire, Elvire qui conjure avec de belles larmes, un père à cheveux blancs qui adjure et qui maudit. Pour couper court à tout cela, le moyen est si simple ! Don Juan, ce matin même, en a déjà usé, sans y prendre garde, avec le désespoir d’Elvire : l’hypocrisie !

L’hypocrisie. À la réflexion, il l’a prisée davantage :

L’hypocrisie, dit-il à Sganarelle, est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour des vertus. La profession d’hypocrite a de merveilleux avantages […] On lie, à force de grimaces, une société étroite avec tous les gens du parti ; qui en choque un se les attire tous sur les bras, et ceux que l’on sait même agir de bonne foi là-dessus, et que chacun connaît pour être véritablement touchés, ceux-là […] sont le plus souvent les dupes des autres ; ils donnent dans le panneau des grimaciers et appuient aveuglément les singes de leurs actions.

[…] C’est sous cet abri favorable que je veux mettre en sûreté mes affaires. Je ne quitterai point mes douces habitudes, mais j’aurai soin de me cacher et me divertirai à petit bruit. Que si je viens à être découvert, je verrai, sans me remuer, prendre mes intérêts à toute ma cabale et je serai défendu par elle envers et contre tous. Enfin, c’est là le vrai moyen de faire impunément tout ce que je voudrai.

Mais une fois que Don Juan s’est mis en posture de jouer et de déjouer la justice humaine, une fois que l’impunité est acquise à tous ses criminels caprices, il faut bien que la justice de Dieu intervienne, ne fût-ce que pour se justifier elle-même : le ciel tonne, la foudre frappe et, par un éclatant démenti, sépare sa cause de celle de l’hypocrite.

Quelle revanche après la défaite ! Quel retour offensif contre la cabale victorieuse ! Quelle réponse à la *Relation des Plaisirs de l’île enchantée,* au désaveu royal sans désaveu et à l’interdiction sans blâme !

A quoi avait servi de défendre les trois premiers actes de *L’Imposteur*, si le cinquième acte du *Festin de Pierre* en dépassait les témérités ? Au fond, qu’était-ce que Tartuffe, et qui ce bas coquin pouvait-il représenter que lui-même ? La pièce dont il est le héros reposait moins sur un caractère général que sur une aventure singulière. On eût dit une cause célèbre mise à la scène. L’exempt qui dénouait l’action ou plutôt qui la tranchait, la qualifiait par sa présence meme.il y avait là un crime dont le châtiment appartenait à la justice. Il y un scélérat, recueilli par charité, qui travaillait à ruiner son bienfaiteur par une donation surprise, et à le faire jeter dans un de ces cachots qui ne se rouvraient plus, par une dénonciation calomnieuse. Ce scélérat avait joué la dévotion, il eût aussi bien joué tout autre rôle. Quant à ce qu’il pensait de son manège, des honnêtes gens qu’il dupait, et de la piété dont il prenait le masque et la grimace, pas un mot ; ni un monologue, ni le plus bref *a parte*. Peut-être *Tartuffe* ne se jugeait-il pas lui-même. Pour que son imposteur, car c’était le vrai mot, pût rester une figure bouffonne, Molière ne lui avait pas donné la profondeur qu’on lui prête aujourd’hui, il s’était contenté de l’énigme et du silence.

Avec Don Juan, plus d’énigme, de silence ou de détour ; ce n’était pas un malfaiteur à part, un voleur à l’hypocrisie dont il parodiait subtilement le jeu sur la scène, c’était l’hypocrisie elle-même qu’il attaquait sur le théâtre, c’était la cabale des hypocrites qu’il signalait comme une affiliation redoutable, un tiers-ordre souterrain constitué pour devenir un des corps de l’État. Les ennemis du *Tartuffe* avaient organisé contre *Tartuffe* une ligue triomphante. Ils avaient soulevé contre l’ouvrage tous les scrupules ou joués ou sincères. Ils avaient crié que le scandale avait passé toute limite. Molière leur prouvait qu’ils s’étaient trompés en leur montrant ce qu’il aurait pu faire et en les mettant au défi de supprimer son *Don Juan*, comme ils avaient suspendu *Tartuffe*, parce qu’on ne supprime pas une pièce construite sur un sujet consacré, parce que le sujet populaire *de Don Juan* autorisait la scène d’hypocrisie, et pis encore, s’il y avait quelque chose de plus odieux que le scélérat hypocrite.

Eh ! bien, oui ; il y a quelque chose de plus odieux que l’hypocrisie du suborneur et de l’assassin, c’est l’hypocrisie de l’athée.

L’hypocrisie de l’athée, voilà l’audacieuse et terrible conception de Molière. Après lui, elle restera acquise à la tradition. Rosimond, qui fera plus tard, pour le Théâtre du Marais, un quatrième *Festin de* *Pierre*, ajoutera en sous-titre : ou *L’Athée foudroyé*. Mais quel athéisme innocent et timide !

Vous riez ? Doutez-vous du pouvoir de nos dieux ?

Non ! Non ! Ces châtiments sont de vaines chimères.

Dont l’homme résolu ne s’épouvante guères

Et ce qu’il souffre en nous fait connaître en tous lieux

La faiblesse de l’homme et l’abus de tes dieux.

Jamais « Dieu », toujours « les dieux ». Aucun mot appartenant à la langue de la piété catholique ne devait être prononcé sur la scène. C’était la règle du dix-septième siècle. Comment Molière, qui en avait peu tenu compte dans *L’École des Femmes* et qui venait de s’en affranchir complètement dans *Tartuffe*, s’y serait-il soumis dans cette révolte du *Festin de Pierre*?

Molière, avec *Tartuffe*, s’était trouvé en face de deux ennemis, la fausse dévotion et la dévotion sincère, d’accord l’une et l’autre pour le condamner. Quelque effort qu’il se fit pour ne pas les confondre dans son ressentiment, car enfin le Roi lui-même était en cause, on sent l’amertume de ses reproches contre les hommes de bonne foi qui se laissent prendre au piège des grimaciers, et, s’il veut bien séparer les vrais dévots des singes de leurs actions, il n’a pas l’air de leur pardonner davantage.

C’était là la faute de Molière. Qu’il mît le pied sur l’hypocrisie, à la bonne heure ! Le Roi la lui avait peut-être déjà livrée en secret, le roi et la conscience publique devaient la lui abandonner tôt ou tard ; mais il avait tort de ne pas s’arrêter là et de se faire un jeu d’alarmer par dépit la foi des honnêtes gens — qui était aussi la sienne.

La question de l’athéisme était nettement posée entre Don Juan et Sganarelle. Dès le premier acte, au mot « ciel » prononcé par Done Elvire, Don Juan fait ironiquement écho et Sganarelle, sous son regard, de répartir : « Vraiment oui, nous nous moquons bien de cela, nous autres ! »

Au troisième acte, tout le catéchisme de l’incrédulité, par demandes et par réponses :

Est-il possible que vous ne croyiez point du tout au Ciel ? — Laissons cela. — C’est-à-dire que non. Et à l’enfer ? — Eh ! — Tout de même. Et au Diable, s’il vous plaît ? — Oui, oui. — Aussi peu. Ne croyez-vous donc pas en l’autre vie ? — Ah ! Ah ! Ah !… — Qu’est-ce donc que vous croyez ? — Ce que je crois ? — Oui. — Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit. — La belle croyance !

Si l’on reproche à Molière l’éloquence de Cléante et l’autorité de son discours critique, on n’avait pas le même reproche à lui adresser sur le propos de Sganarelle ; pour la première fois, au contraire, il mettait malicieusement la partie comique du *Festin de Pierre* dans le raisonneur, dans le personnage de la comédie chargé ordinairement d’y représenter la raison même et la conduite prudente de la vie.

En un débat où sont mis en discussion les principes les plus considérables de la doctrine morale, celui qui allait nier les vérités nécessaires était le maître, le grand seigneur avec tous les avantages de son rang, de son éducation, de son esprit, de sa parole élégante ; celui qui essayait gauchement de les défendre et du les affirmer, était le valet avec toutes les infériorités de sa condition, de sa dépendance poltronne, de sa langue maladroite, de ses ignorances et de ses ingénuités.

L’instinct est droit chez Sganarelle ; le premier mot, franc comme le bon sens populaire ; mais il n’a souvent que le premier mot. Dès qu’il a eu raison, s’il veut poursuivre, il se donne tort. Vous le preniez pour un croyant, il n’est qu’un vieil enfant crédule. Sa foi va tout juste à la superstition, et il passerait à son maître ce que celui-ci pense du ciel, si seulement son maître lui cédait sur le fait du Moine-bourru.

Que Sganarelle, pour convaincre le grand libertin, lui débite une interminable enfilée d’arguments burlesques à l’italienne, qu’il s’agite des pieds et des mains jusqu’à donner en terre avec son raisonnement qui s’y casse le nez, le dernier mot est à Don Juan. Il lui reste avec tout le monde, avec le Pauvre lui-même dont il n’a pas pu vaincre la foi par la tentation, mais dont il ne se reconnaît pas le vaincu, lorsque, lui laissant son louis d’or sans conditions, il inaugure, en concurrence avec la charité religieuse, une charité nouvelle, et remplace l’amour de Dieu dans l’aumône par l’amour de l’humanité.

Qu’est-ce à dire ? Que Molière proposait son Don Juan

Tenorio en exemple comme le modèle séduisant et supérieur de l’Athéisme ? Ne le croyez pas : dans son œuvre, où tout se mêle au courant d’une improvisation passionnée, il lui a prêté une parole saisissante, digne d’avoir été inspirée par Lucrèce et d’être retrouvée un jour par Voltaire ; mais sa pensée n’a pas été de faire éclater l’irreligion pour la gloire de l’irreligion ; il suit toujours son dessein qui est d’aller à l’hypocrisie, et, quand il semblait s’en écarter davantage, il la rejoignait par le chemin le plus sûr.

D’où est parti Tartuffe ? On l’ignore. On ne sait rien de ses commencements. Il sort de l’ombre. D’où part Don Juan ? Nous le savons : il a commencé à la lumière. C’est à la clarté du jour qu’il a commis tous ses déportements. Il a été un malfaiteur public, un impie déclaré, et, quand la réprobation universelle est devenue trop forte pour qu’il y pût résister plus longtemps, il lui a échappé par le mensonge d’une conversion sacrilège.

Vous qui demandiez ce qu’il y avait derrière le masque de l’hypocrite, puisque Tartuffe n’a jamais quitté le sien, regardez Don Juan, au moment où il prend la livrée de la cabale : derrière le masque de l’hypocrite, il y a l’athée.

La revanche est-elle assez complète ? Elle le sera trop tout à l’heure. Malheureusement tout n’est pas fini avec le châtiment tragique. Ce n’est pas assez pour Molière d’avoir ouvert sous l’hypocrite le puits de l’abîme et d’y avoir précipité tous ses ennemis, il continue à punir ceux qui ne l’ont pas assez défendu en s’amusant à scandaliser leurs scrupules par une dernière bouffonnerie. Oui, la foudre a confondu l’athée ; mais quand ce n’est plus Don Juan qui se moque des avertissements d’en haut, c’est Sganarelle, l’honnête homme, qui le prend familièrement avec la colère divine. Au cri de rage que jette Don Juan foudroyé, répond presque aussitôt une hilarité générale. Qu’est-ce donc ? Ce n’est rien. C’est Sganarelle près de qui le feu du ciel vient de passer, sans le troubler autrement que par rapport à ses intérêts les plus terrestres, et qui, penché avec effarement au-dessus du trou de l’enfer, y suit des yeux son maître disparu, en criant : « Mes gages ! Mes gages ! »

« Votre figure hoche la tête, et moi je la secoue » disait à Molière une femme de grand sens. C’est le sieur de Rochemont qui rapporte le mot, et je l’accepte sur sa foi, même avec l’éloge qu’il ajoute ; mais cette femme de grand sens ne devait pas entendre par là que la pièce « n’était rien qui vaille » ; elle cherchait bien plutôt à rendre, sur l’effet de certaines parties de la représentation, un sentiment de doute et malaise qu’elle n’était pas seule à éprouver.

Les deux premières représentations du *Festin de Pierre* avaient eu lieu le Dimanche et le Mardi-gras, deux jours faits pour excuser bien des licences ; mais le mardi-gras confine aux Cendres. Dès la troisième représentation (Vendredi, 20 février) on était en carême, on marchait à la semaine sainte. Les Grands-jours de la piété approchaient. Les esprits se rendaient plus délicats sur ce qui touchait aux choses de la religion. Il fallut ménager cette délicatesse et lui sacrifier tout ce qu’elle n’aurait plus souffert — sacrifice aisé après tout, puisqu’on le faisait à un succès fructueux. Il eût été trop maladroit de compromettre la fortune de la pièce devant une recette moyenne de 1340 livres.

Il y eut quinze représentations, du dimanche gras au vendredi 20 mars, avant-veille du dimanche de la Passion, où eut lieu la clôture annuelle du Théâtre ; mais, malgré les amendements de la comédie et les pleines chambrées, l’impression resta telle qu’elle avait été dès premier moment.[[50]](#footnote-50) Le Roi s’abstint de voir *Le* *Festin de Pierre*. Lorsque le Palais-Royal se rouvrit, après Pâques, la pièce ne reparut pas sur l’affiche, et Molière n’en fit jamais la reprise. La pièce restait suspecte, sinon condamnée. La Grange et Vinot la publièrent pour la première fois dans leur édition de 1682, mais avec les coupures faites primitivement sur le manuscrit du souffleur. A cette époque, le puissant original de Molière était déjà depuis cinq ans remplacé à la scène par l’adroite réduction de Thomas Corneille.

Un détail qu’on remarque naturellement, en suivant dans La Grange les représentations du *Festin de Pierre*,c’est que, à aucun autre moment, les aumônes faites aux religieux ne sont aussi fréquentes ; à partir du 8 Mars, elles deviennent journalières, et on se demande s’il n’y a pas un peu de politique dans cette distribution assez opportune de trente sous, de trois, de cinq, de sept livres même ? Si Molière ne rachète pas là sa téméraire variante : « Je te le donne pour l’amour de l’humanité » ?

Mais en réfléchissant que le dénouement du *Festin de Pierre*, Don Juan foudroyé, Don Juan précipité dans le gouffre de feu, se faisait avec un grand appareil de feux d’artifice, que les religieux ainsi gratifiés sont toujours de l’ordre des Capucins, et que les Capucins s’étaient donné la fonction d’éteindre les incendies, on s’aperçoit que ces aumônes étaient le prix d’un service de sûreté contre le feu.

D’une remarque, une autre remarque, une autre question : est-ce par hasard que l’humble et héroïque mendiant de Molière, résolu à mourir de faim plutôt que de jurer, s’appelle Francisque, autant dire François ou Franciscain, ce qui est encore Capucin ?

Lorsque la commune tradition fait mourir Molière assisté et béni par deux saintes filles auxquelles il donnait l’hospitalité tous les ans, quand elles venaient quêter à Paris, vers le temps du carême, est-ce par hasard aussi que ces religieuses se seraient encore trouvées des Clarisses, appartenant toujours à l’ordre de Saint-François, à cette famille dès Franciscaines dont elles étaient la seconde branche ?

On voit que le dévouement des Pères Capucins n’hésitait pas à faire le service de sûreté dans les théâtres, et il est permis de croire que Molière était avec eux en des termes de mutuelle cordialité.

(à suivre.)

Ed. THIERRY

# M. Dumas fils et Amphitryon

title : M. Dumas fils et Amphitryon

creator : Marie, Ch.

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « M. Dumas fils et Amphitryon », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no23, 1er Février 1881, pp. 343-344.

created : 1881

Dans la préface de *L’Étrangère*, après avoir parlé de la récente tentative d’introduction du naturalisme au théâtre, M. A. Dumas poursuit ainsi :

Ce que dit la nouvelle école en question, Boileau l’a dit dans ce vers bien connu :

« J’appelle un chat un chat, et Rolet un fripon. »

Ce qui n’empêchait pas son ami et contemporain Molière de se tenir, avec les mots, dans une mesure qu’il savait être la bonne. La mesure, la proportion et le goût, sont en effet ce qui constitue la supériorité de notre esprit national, et les merveilleuses scènes d’Alcmène et d’Amphitryon, de Cléanthis et de Sosie, où l’auteur force tous les spectateurs à voir ce qu’il ne veut pas leur montrer, et à rire ce qu’il ne leur dit jamais, resteront les exemples achevés, éternels, et probablement inimitables, de l’art de tout dire devant un public qui ne doit pas tout entendre.

Sans nous occuper de la nouvelle école citée plus haut, considérons en lui-même ce jugement sur *Amphitryon*, et rapprochons-en ce que dit Voltaire sur la même comédie.

Dans son sommaire d’*Amphitryon*, Voltaire dit simplement que c’est « une pièce faite pour plaire aux plus grossiers comme aux plus délicats ». Ici, Voltaire ne se met pas en grands frais d’imagination, car il ne fait que reproduire en raccourci le jugement de La Bruyère sur Rabelais. Aussi l’appréciation de M. Dumas laisse-t-elle bien loin derrière elle celle de Voltaire.

Il appartenait à l’un des maîtres de la langue et de la scène françaises au XIXe siècle d’apprécier aussi justement une œuvre, souvent décriée, et dans laquelle les plus grandes difficultés qu’il soit possible d’imaginer, difficultés de sujet, de rythme, etc., se trouvent surmontées avec le plus rare bonheur. D’où il résulte que le jugement de M. Dumas est… achevé, définitif et sans appel possible.

Puisqu’il s’agit d’*Amphitryon*, ce vrai régal de gourmet littéraire, que M. H. de Lapommeraye nous permette de lui poser une question. Pourquoi, dans sa très habile défense ayant pour titre *Molière & Bossuet*, a-t-il (p. 67) traité cette merveilleuse comédie de « vilaine et trop charmante polissonnerie » ? Connaissant l’éclectisme de M. de Lapommeraye, nous pensons bien qu’il a fait là une concession à Mr Veuillot. Mais où donc était la nécessité de faire cette concession ?

Ch. MARIE.

# Documents relatifs au Jubilé de la Comédie

title : Documents relatifs au Jubilé de la Comédie

creator :

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles/

source : « Documents relatifs au Jubilé de la Comédie », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no24, 1er Mars 1881, pp. 355-359.

created : 1881

Budapest, le 25 Octobre 1880.

Monsieur le Directeur,

Hors des théâtres français, le théâtre national hongrois de Budapest est la scène unique où l’on joue presque toutes les comédies de Molière. Notre répertoire contient *Le* *Misanthrope, Le* *Tartuffe, L’Avare,* *Les* *Femmes savantes, L’École des Femmes, L’École des Maris,* *L’Étourdi*, *Sganarelle,* *Le* *Mariage forcé* et *Les* *Précieuses ridicules*. Les autres sont en préparation.

Une société littéraire, qui porte le nom d’un de nos plus excellents écrivains dramatiques, le « Kisfaludy-Jàrsasàg », a soigné la traduction la plus consciencieuse de toutes les œuvres de Molière ; la direction du Théâtre National fait son possible pour les faire représenter dignement ; et le public hongrois estime les pièces du créateur de la comédie, et en est charmé et enthousiasmé presque autant que le public français.

Nous souhaitons témoigner l’estime et l’hommage de notre théâtre, de notre littérature et du public hongrois envers l’illustre poète, et vous prions, M. le Directeur, de bien vouloir accepter cette couronne de laurier à l’occasion du 200e anniversaire de la fondation de la Comédie-Française, et lui accorder une modeste place parmi les enseignes glorieuses avec lesquelles la Comédie-Française fête la mémoire du Fondateur de la première scène du monde.

Agréez, Monsieur le Directeur, l’assurance des sentiments les plus respectueux vos tout dévoués

Édouard Tanlay,   
Directeur de la Section Dramatique.

Baron Frédéric Podmanitzky,  
Intendant des Théâtres de Budapest.

Voici la réponse de M. l’Administrateur-Général :

Paris, le 12 Novembre 1880

Messieurs,

Vous avez bien voulu, par votre lettre en date du 25 Octobre, me témoigner, dans les termes les plus flatteurs, toute votre sympathie pour la Comédie française et votre désir de prendre part à la célébration de son deux-centième anniversaire. Vous me faisiez en même temps remettre, par les mains de M. Emeric de Husyar, une magnifique couronne de laurier, aux couleurs nationales hongroises, destinée à prendre place, dans nos Archives, parmi les souvenirs qui nous resteront de cette fête.

Je me suis empressé de communiquer au Comité des Sociétaires votre lettre et de mettre sous ses yeux l’envoi dont elle était accompagnée. Les inscriptions gravées sur les banderoles de la couronne disent dans quelle haute estime est chez vous le grand nom de Molière ! Nous savons que Molière trouve parmi vos poètes nationaux des traducteurs fidèles, chez vos artistes des interprètes supérieurs, dans votre public des admirateurs passionnés. Il y a donc, entre vous et la Comédie française, des liens que nous sommes heureux de voir se resserrer par les relations amicales désormais établies entre nous.

Les Sociétaires de la Comédie Française ont été très touchés et très flattés de votre lettre ainsi que de votre envoi. Ils m’ont chargé d’être auprès de vous l’interprète de leurs sentiments, et, pour mieux vous témoigner toute leur sympathique gratitude, ils ont voulu, Messieurs, que la présente lettre portât la signature de chacun de vos très-dévoués serviteurs.

Emile PERRIN.

Enfin, à la séance du Comité d’Administration du vendredi 24 Décembre, M. l’Administrateur Général terminait ainsi son Rapport de fin d’année sur les opérations de 1880 :

Dans ce résumé rapide de vos travaux de cette année, je ne saurais passer sous silence la bonne fortune qui vous est échue de pouvoir fêter le deux-centième anniversaire de la fondation de la Comédie Française.

Vous avez voulu donner un éclat exceptionnel à cette fête de famille, qui ne revient qu’à de si longs intervalles et que nul ne peut voir deux fois. Vous avez voulu écrire dans vos Annales la date du 21 Octobre 1880 et y lier votre souvenir. Les Sociétaires du siècle dernier y avaient à peine songé. Nous sommes devenus, nous devons être plus respectueux envers le passé, car la gloire de votre illustre Fondateur grandit à mesure que s’éloigne le temps où il a vécu. Plus que jamais à cette heure son nom protège, défend, enrichit cette Maison qu’il a fondée et ouverte aux grandes œuvres de l’esprit humain. Elle compte donc aujourd’hui deux cents ans de noblesse par une filiation directe et non interrompue : combien peu d’institutions en France peuvent se dire deux fois séculaires !

Le public s’est associé à vous dans ce pieux hommage de la reconnaissance : il vous a donné, par un concours empressé, la mesure de l’intérêt qu’il porte à la Comédie française, de ce qu’il attend d’elle et de ce qu’elle lui doit.

Emile PERRIN.

|  |  |
| --- | --- |
| Corps de texte (prose) | Corps de texte |
| Corps de texte (vers ; 1 vers = 1 paragraphe ; séparer les strophes par une ligne de blanc) | <l> |
| Séparateur (type astérisque(s), souvent centré) | <ab> |
| Titre hiérarchique (niveau 1) | Titre 1 |
| Sous-titre (niveau 1) | h1.sub |
| Titre hiérarchique (niveau 2) | Titre 2 |
| Sous-titre (niveau 2) | h2.sub |
| Titre hiérarchique (niveau 3) | Titre 3 |
| Sous-titre (niveau 3) | h3.sub |
| Titre hiérarchique (niveau 4) | Titre 4 |
| Sous-titre (niveau 4) | h4.sub |
| Titre non hiérarchique (généralement centré : \*, \*\*\*, Fin du premier acte, etc.)  + dans un ouvrage en prose (non spécifiquement théâtral) : locuteur d’une pièce de théâtre ou d’un dialogue | <label> |
| Mention de date, de temps ou de lieu (dans une lettre, une préface, etc.) | <dateline> |
| Auteur du texte dans un collectif, une revue, etc. (Par….) | <byline> |
| Epigraphe | <epigraph> |
| Signature de l’auteur (préface, lettre) | <signed> |
| Citation en prose (niveau paragraphe) | <quote> |
| Citation en vers (niveau paragraphe ; séparer les strophes par une ligne de blanc) | <quote.l> |
| Citation dans le corps de texte (niveau caractères) | <quote.c> |
| Numéro de page (niveau caractères) | <pb> |
| Formule dans une lettre, une préface (Monsieur, Madame, Soyez assuré…, etc.)  Dédicace courte en début d’ouvrage/de poème/d’article [attention, | <salute> |
| Post-scriptum dans une lettre, une préface | <postscript> |
| Référence bibliographique | <bibl> |
| Contenu de tableau | Contenu de tableau |
| Acte dans une pièce de théâtre | Acte |
| Scène dans une pièce de théâtre | Scène |
| Locuteur dans une pièce de théâtre ou un dialogue (niveau paragraphe) | <speaker> |
| Didascalie dans une pièce de théâtre (paragraphe) | <stage> |
| Didascalie (niveau caractères) | <stage.c> |
| Résumé en début de chapitre | <argument> |

Pour les notes, utiliser le système d’insertion classique (insertion, note de bas de page). Style : Note de bas de page (bien vérifier qu’il est appliqué). Bien distinguer notes d’auteur et notes d’éditeur (NdA/NdE). La numérotation est celle, automatique, du fichier Word, mais on peut garder éventuellement dans le corps de la note les signes d’appel (\*, (a)), voire des mentions de positionnement entre crochets, par exemple : [Note marginale].

Pour les citations complexes (théâtre, lettre, etc.) : styler comme s’il s’agissait du texte principal, puis encadrer la citation.

Exemple de citations de Molière, avec un commentaire de Stendhal après chaque citation

george dandin (seul).

Il me faut, de ce pas, aller faire mes plaintes au père et à la mère, et les rendre témoins, à telle fin que de raison, des sujets de chagrin et de ressentiments que leur fille me donne.

Mais les voici l'un et l’autre fort à propos.

Fin de la Ire phrase comique (terme de musique). Avant de sortir de Paris j’ai distingué dans le *Tartufe* les phrases ou sujets d'attention qui renferment une moitié d’acte, un acte.

monsieur de sotenville

Allons, vous dis-je. il n'y a rien à balancer ; et vous n'avez que faire d’avoir peur d’en trop faire, puisque c’est moi qui vous conduis.

george dandin

Je ne saurois...

G. Dandin, qui ignore l’honneur, trouve, ce qu’on lui fait faire, bien plus absurde que nous.

monsieur de sotenville

Que je suis votre serviteur.

george dandin

Voulez-vous que je sois serviteur d’un homme qui me veut faire cocu?

Scène qui a cette excellence d’offrir le comble de l’absurdité morale avec la plus grande vérité des caractères. C’est les battus payant l’amende.

1. [Note de G. Monval] C’est le cas de déplorer la disparition des *Registres de l’hôtel de Bourgogne*, qui laissera toujours une lacune dans l’histoire de l’ancien Théâtre français. [↑](#footnote-ref-1)
2. « *In questa traduzione, io mi sono attenuto alla lettera, constantemente, eccettuato ne’ casi nei quali un tale metodo mi avrebbe obbligato ad espressioni o indecenti, o poco naturali e chiare* ». [↑](#footnote-ref-2)
3. « *Ogni lingua ha i suoi idiotismi particolari, e certe forme di dire consecrate dall’uso, e percio, riguardate come decentissime, le quali, riportate letteralmente in altra lingua, riescono diversamente. Puo dirsi lo stesso di una espressione che Molière ha qui messa in bocca a Renataccio. Egli fa dire a questo servitore :* "… nous étions tout à l’heure sur toi ". *Il nostro teatro non permette una tale espressione parlandosi ad una donna. Sono stato percio obbligato a supplirvi.* » [↑](#footnote-ref-3)
4. « *Gli scrupoli del nostro teatro son assai grandi. Gli Spagnuoli possono mettere in iscena i santi, i sacerdoti, i misteri di religione ; e a noi non è permesso nominare nessuna cosa che abbia allusione a codeste venerande idee. Non c’è nemmeno permesso riportare fedelmente le frasi, che pure adoperiamo tutto giorno senza riprensione alcuna. Esempi grazia. Noi diciamo di una donna : essa è bella come un angelo, o : essa è buona come un angelo ; pare un angelo ; sei un angelo. — Molière lo diceva al teatro, ove erano i culti ed urbanissimi cortigiani dì Luigi XIV. Perciò qui mette in bocca ad Erasto queste parole : “Quand puis-je rendre grâce à cet ange adorable ?” e parla di Lucilla. Io ho dovuto sacrificare nella mìa traduzione questa grazietta si conveniente nel linguaggio comico*. » [↑](#footnote-ref-4)
5. *Il fraseggio qui adoperato da Marinetta in francese è graziosissimo. Essa dice* :

   Quelqu’autre, sous l’espoir du matrimonion

   Aurait ouvert l’oreille à la tentation ;

   Mais moi, nescio vos !

   *Io non ho potuto conservare il torno caricato, senza cadere in una inconveiennza disgustosa. Ho dunque arbitrato.* [↑](#footnote-ref-5)
6. *Noi siamo puliti e delicati più de Parigini del secolo di Luigi XIV.* [↑](#footnote-ref-6)
7. *A me non piace nè l’una nè l’altra di queste espressioni. Ho cambiato l’ultima, giacchè doveva lasciare la prima.* [↑](#footnote-ref-7)
8. Voyez la livraison v, tome Ier. [↑](#footnote-ref-8)
9. *De Gids*, livraison d’avril 1880. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Molière en het Nederlaandsch Tooneel*, par A. G. Van Hamel. [↑](#footnote-ref-10)
11. M. Schimmel écrit scs drames historiques en vers blancs de cinq pieds ïambiques, et le traducteur de Shakespeare a adopté le même mètre. [↑](#footnote-ref-11)
12. La publication de cette description date de 1826. Le retour en France des cendres de Napoléon n’eut lieu que plus tard, en 1840. Toutes ces Reliques de Sainte-Hélène proviennent donc de l’époque même des obsèques de l’Empereur. [↑](#footnote-ref-12)
13. Denon *scrips.* [↑](#footnote-ref-13)
14. *Vid.* Dulaure, *Histoire de Paris,* in-8, 1821. tome VI, page 186. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Vid.* Chalmel, *Histoire de Touraine.* Paris 4 vol. in-8, 1828 ; L’Abbé Bourassé ; *La Touraine,* Tours, 1855, in-fol. ; et l’Abbé Chevalier, *Promenades en Touraine.* Tours, 1869, grand in-8. pages 385*, 3*89. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Vid.* Georges d’Heylli. *Les Tombes royales de Saint-Denis.* Paris in-12, 1872, page 99. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Vid.* Dulaure, *Histoire de Paris,* 1821, tome IV, page 432, et Georges d’Heylli, *Les Tombes royales de Saint-Denis.* Paris, in-12 1872, page 97. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Vid.* Jules Claretie, *Molière, sa vie. et ses œuvres.* Paris, Alph. Lemerre, 1 vol. pet. in-12, sans date (1873), page 84, et aussi, page 165 (appendice.) Ce qu’il serait intéressant de savoir, et ce que M. J. Claretie a négligé de nous dire, c’est ce que peut bien être actuellement devenue cette *large tombe de pierre* « calcinée et fendue en deux morceaux, » si soigneusement préservée contre la destruction, par Alex. Lenoir en 1792. U. R. D. [↑](#footnote-ref-18)
19. Voy. au sujet de cet enlèvement nocturne, un très intéressant article du *Bibliophile Jacob* (M. Paul Lacroix), dans l’*Intermédiaire des Chercheurs et Curieux,* Paris, in-8. Première année, 1864, page 26. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Vid.* le *Moniteur*. N° 281 de l’An XIII (1805.) [↑](#footnote-ref-20)
21. Elle annonce *Ligdamon et Lidias*de Scudéry, par les « comédiens de la Troupe choisie » vers 1630. [↑](#footnote-ref-21)
22. Ces affiches selon l’usage du temps, qui a duré jusqu’à la fin du XVIIIe siècle, sont entourées d’une bordure représentant des attributs, des types comiques, etc. Au bas des affiches du Marais, on reconnaît les grotesques de Callot. Cette bordure est large de cinq centimètres. Les dimensions totales des affiches sont de 40 cent, de haut, sur 50 cent, de large. Ce format est à peu près celui qu’avaient les affiches de théâtres il y a une quarantaine d’années, et que la Société des Concerts a seule conservé de nos jours. [↑](#footnote-ref-22)
23. Voir *Le Moliériste* du 1er février 1880. [↑](#footnote-ref-23)
24. Le costume de Tartuffe aurait probablement été tout différent et plus conforme à la description de Molière, si le dessinateur avait reproduit la dernière scène, et pris Tartuffe au moment où il revient de chez le Roi. [↑](#footnote-ref-24)
25. Le collet ou rabat a son histoire. Voici comment elle est retracée dans les « Lois de la galanterie » en tête du *Recueil des pièces les plus agréables de ce temps* (par Ch, Sorel), Paris, de Sercy, 1644 : « en ce qui est des collets, l’on a dit qu’au lieu que nos pères en portaient de petits tout simples, ou de petites fraises semblables à celles d’un veau, nous avons, au commencement, porté des rotondes de carte forte, sur lesquelles un collet empesé se tenait étendu en rond en manière de théâtre ; qu’après l’on a porté des espèces de pignoirs sans empeser, qui s’étendaient jusqu’au coude ; qu’ensuite l’on les a rognez petit à petit pour en faire des collets assez raisonnables, et qu’en même temps l’on a porté de gros tuyaux godronnés que l’on appelait encore des fraises, où il y avait assez de toile pour les ailes d’un moulin à vent, et qu’enfin, quittant tout cet attirail, l’on est venu à porter des collets si petits, qu’il semble que l’on se soit mis une manchette autour du col. »

    En 1656, la « manchette autour du cou » avait repris une ampleur que les élégants se faisaient un devoir d’exagérer. Loret, en effet, dans sa lettre du 3 juin 1656, parle d’un certain galant anonyme qui, étant entré dans une église,

    Était regardé comme un fou,

    Car il portait autour du cou,

    Un collet à si grande marge,

    C’est-à-dire si haut, si large,

    Que tous les dévots de ce lieu

    Songeaient plutôt à lui qu’à Dieu.

    Cela déplut à la prêtrise :

    Et le clergé de cette église

    Un d’entre eux vers lui députa

    Qui, tout bas, lui représenta

    Que son collet vraiment difforme,

    Et de circonférence énorme

    Arrêtait sur lui tous les yeux ;

    Qu’on le priait, au nom des Dieux,

    Pour n’interrompre les prières,

    De s’en aller chez les lingères

    Acheter un autre collet.

    (*La* *Muse historique*, t. II, p. 201, édit. Ch. L, Livet). [↑](#footnote-ref-25)
26. Voy, dans notre édition du libelle intitulé « Les Intrigues de Molière et celles de sa femme*»* (Taris, Liseux, 1877, p.102), une note relative au chapeau de Sganarelle dans les éditions de 1666 et de 1682 de l’*Amour médecin*, et un passage de *Zelinde*, 1665. [↑](#footnote-ref-26)
27. T. II, p. 501. [↑](#footnote-ref-27)
28. Édit. de M. Livet. II, 26. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Œuvres de Molière*. II, 23. Édition des grands écrivains. [↑](#footnote-ref-29)
30. Somaize le dit positivement. V. Prédictions xviii et xx. Édit, de M. Livet, t. I, p. 188. [↑](#footnote-ref-30)
31. Voir les vers de *La* *Muse Royale.* [↑](#footnote-ref-31)
32. La Précieuse ou le *Mystère de la Ruelle*. Troisième partie. A Paris, chez Guil. de Luyne, 1657, p. 475. [↑](#footnote-ref-32)
33. C’est l’abbé de Pure. L’épître « À telle qui n’y pense pas » en tête du premier volume, est signée Gélasire. [↑](#footnote-ref-33)
34. Ibid., p. 490. [↑](#footnote-ref-34)
35. Pages 495-96. [↑](#footnote-ref-35)
36. Pages 497-99. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Lettre* du 14 février, lendemain de la représentation annoncée par l’affiche du Marais. [↑](#footnote-ref-37)
38. Suivant l’acte de décès recueilli par M. Jal, René Berthelot, dit Du Parc, mourut, le 28 octobre, dans son domicile de la rue Saint-Thomas-du-Louvre. Le convoi eut lieu le lendemain.

    Le théâtre ne joua pas dans l’intervalle du dimanche 26 octobre au dimanche 2 novembre ; mais, le 26 octobre et le 2 novembre, il représenta *L’École des Femmes*; puis il ferma de nouveau jusqu’au dimanche 9.

    Au milieu de tous ces relâches on est un peu surpris de la note de La Grange. Le 4 novembre, la mort de Du Parc, inhumé depuis cinq jours, n’était guère qu’un dernier prétexte. On répétait la pièce nouvelle, — nouvelle pour Paris. [↑](#footnote-ref-38)
39. La collection de J. Nicolas de Tralage est aujourd’hui à la bibliothèque nationale *(Note de M*. *B. Fillon).* [↑](#footnote-ref-39)
40. (Mémoire fourni, en vue d’une nouvelle édition de Moreri, en novembre 1723, par M. de Sarcy, ancien avocat au Parlement, qui a eu l’honneur de travailler avec M. de la Reynie jusqu’à sa mort. — Cité par M. B. Fillon, p. 72). [↑](#footnote-ref-40)
41. Voir *Le Moliériste* du 1er août 1880. [↑](#footnote-ref-41)
42. Les États délibérèrent les 24 février 1658 et 15 mars 1655, quoique ces jours-là fussent des dimanches. Tout cédait devant la nécessité d’une bonne administration dans cette Assemblée où siégeaient, en qualité de membres du clergé, à cette dernière date, deux archevêques, huit évêques et dix vicaires-généraux. [↑](#footnote-ref-42)
43. Il y avait eu un obstacle majeur : l’insurrection de la première Fronde (sortie du Roi de Paris en septembre 1648, soulèvement des provinces, etc.), qui ne se termina pas avant les premiers jours d’avril 1649. On se décida enfin à convoquer les États pour le 26 mai dans la ville de Montpellier, où cependant ils subirent encore un retard, puisqu’ils ne s’ouvrirent que le 1er juin. [↑](#footnote-ref-43)
44. Soulié, *Recherches*, etc., et C. Brouchoud, *Origines du Théâtre de Lyon*, ont parlé longuement de Nicolas Desfontaines. [↑](#footnote-ref-44)
45. Brouchoud, ouvrage cité. Le même écrivain dit, p. 45 : « En présence des incorrections nombreuses que présente le texte de ces actes et de la difficulté de connaître le nom véritable de quelques-uns des signataires, nous nous sommes décidé à reproduire, sans la modifier, l’orthographe des mots. Il est des négligences, dans l’écriture, que le lecteur reconnaîtra bien vite ; et, quant aux noms que nous aurions pu remplacer par la formule "illisible", nous avons préféré en donner une lecture, si incertaine qu’elle soit, parce que d’autres documents pourront permettre de tirer de nos conjectures d’utiles inductions ». Ces réflexions nous autorisent à croire que les noms de Sequier et de Prunier ont été dénaturés et que nous sommes en présence, à Lyon comme à Carcassonne, des noms Segui et Munier appartenant à des comédiens de la même famille. Particularité intéressante : dans les deux actes il se trouve un Desfontaines pour témoin. [↑](#footnote-ref-45)
46. Archives municipales. Registres de la paroisse Saint-Michel. [↑](#footnote-ref-46)
47. Voir *Le* *Moliériste* du 1er octobre 1880, N° 19. [↑](#footnote-ref-47)
48. Notons cependant la représentation du 8 novembre 1665, donnée également au Raincy, mais où *Tartuffe*, accompagné des *Médecins*, ne fut peut-être joué qu’en trois actes. [↑](#footnote-ref-48)
49. Voir les Nos 17 et 20 du *Moliériste*. [↑](#footnote-ref-49)
50. Rien n’éclaire mieux sur les souvenirs laissés par la première apparition du *Festin de Pierre* que cet extrait du *Mercure Galant* (1er trimestre de 1677) :

    Cependant vous saurez qu’on a fait revivre une pièce dont vous n’osiez dire, il y a cinq ou six ans, (Le Mercure aurait pu compter douze ans) tout le bien que vous pensiez à cause de certaines choses qui blessaient la délicatesse des scrupuleux. Elle en est à présent tout à fait purgée, et, au lieu qu’elle était en prose, elle a été mise en vers d’une manière qui a fait dire que, au lieu d’avoir rien perdu des beautés de son original, elle en avait acquis de nouvelles. Vous voyez bien que c’est du Festin de Pierre du fameux Molière dont je vous parle. Il a été extraordinairement suivi pendant les six représentations qui en ont été données, et il aurait été sans doute fort loin, si les comédiens, qui sont plus religieux qu’on ne les veut faire croire, n’eussent pas pris d’eux-mêmes la publication du Jubilé pour un ordre de fermer le Théâtre. Le grand succès de cette pièce est un effet de la prudence de Mr de Corneille le jeune qui en a fait les vers, et qui n’y a mis que des scènes agréables en la place de celles qu’il a été à propos d’en retrancher. [↑](#footnote-ref-50)