title : Notices des œuvres de Molière (II) : *Les* *Précieuses ridicules*; *Sganarelle* ; *Dom Garcie de Navarre* ; *L’École des maris* ; *Les Fâcheux*

creator : Louis-Simon Auger

copyeditor : Floria Benamer (Stylage sémantique)

publisher : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL

issued : 2016

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/critique/auger\_notices-02

source : Auger, Louis-Simon (1772-1829), *Œuvres de Molière, avec un commentaire, un discours préliminaire et des notes, par M. Auger, de l’Académie françoise*, tome II, Paris, T. Désoer, Paris, 1819, p. 72-74, 139-144, 250-256, 359-366, 458-464. Graphies modernisées. Source : [Gallica](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5516681v).

created : 1819

language : fre

# Notice historique et littéraire sur *Les Précieuses ridicules*

[p 72] La comédie des *Précieuses ridicules* ne fut point jouée d‘abord en province, comme Voltaire l’a répété d’après Grimarest, auteur d’une Vie de Molière. Elle fut représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre du Petit-Bourbon, le 18 novembre 1659. Elle eut un succès extraordinaire ; dès la seconde représentation, les comédiens furent obligés de doubler le prix des places, pour diminuer l’affluence des spectateurs qui était excessive, et cette vogue se soutint pendant quatre mois de suite. Molière jouait le rôle de Mascarille ; il se servit d’un masque aux premières représentations ; mais ensuite il le quitta, persuadé avec raison que sa figure, dont le jeu était singulièrement comique, valait mieux, pour exciter le rire, que l’immobilité du masque le plus grotesque.

Ce que Ménage a dit de la pièce, à laquelle il avait assisté, mérite qu’on le rapporte en entier et sans altérer la naïveté du récit original, tel qu’il se trouve dans le *Ménagiana*. « J’étais, dit-il, à la première représentation des *Précieuses ridicules*. Mademoiselle de Rambouillet y était, madame de Grignan[[1]](#footnote-1), tout l’hôtel de Rambouillet, M. Chapelain, et plusieurs autres [p. 73] de ma connaissance. La pièce fut jouée avec un applaudissement général, et j’en fus si satisfait en mon particulier, que je vis dès lors l’effet qu’elle allait produire. Au sortir de la comédie, prenant M. Chapelain par la main : *Monsieur*, lui dis-je, *nous approuvions, vous et moi, toutes les sottises qui viennent d'être critiquées si finement et avec tant de bon* *sens ; mais, pour me servir de ce que saint Remi dit à Clovis, il nous faudra brûler ce que nous avons adoré*, *et adorer ce que nous avons brûlé.* Cela arriva comme je l’avais prédit ; et, dès cette première représentation, l’on revint du galimatias et du style forcé. »

Un vieillard s’écria du milieu du parterre : *Courage, courage, Molière, voilà la bonne comédie.* Ce vieillard était homme de grand sens, puisqu’il était ainsi frappé de la supériorité du nouveau genre tenté par Molière, sur celui dans lequel ses devanciers et lui-même jusqu’alors s’étaient renfermés ; mais Ménage fit preuve d’une candeur plus admirable encore, lorsqu’il reconnut de si bonne grâce une longue erreur de son esprit, et qu’il fit si complètement le sacrifice de son amour-propre à la vérité qui venait le désabuser. Le triomphe obtenu par Molière sur le ridicule qu’il avait attaqué, n’a rien de plus glorieux, à mon avis, que cette victoire remportée par Ménage sur ses préventions et sur ses habitudes.

Lorsque Gorgibus, à la fin de la pièce, dit aux deux folles qui font sa honte, après avoir fait son tourment : *Allez vous cacher, vilaines ; allez vous cacher pour jamais*, cette foudroyante apostrophe semblait s’adresser au corps entier des précieuses, et annoncer d’avance sa dispersion totale. En effet, si le faux bel esprit ne fut pas anéanti du coup que lui avait porté Molière, du moins il cessa de dominer, de triompher, d’insulter publiquement à la raison et au bon goût, enfin, de former un parti puissant devant lequel celui du véritable esprit [p. 74] osait à peine se montrer. La comédie serait le plus grand des bienfaits pour la société, si ses sorties contre les vices et les ridicules avaient toujours un résultat aussi prompt et aussi sûr ; mais il est des défauts et des travers qui résistent davantage, et, depuis longtemps, il n’y a plus de Molière pour les combattre.

Molière s’était moqué d’une classe trop nombreuse, et il avait obtenu un trop brillant succès, pour ne pas être en butte à beaucoup de critiques injurieuses. On l’accusa d’avoir copié *Les Précieuses* de l’abbé de Pure, jouées quelque temps auparavant par les comédiens italiens, quoiqu’il y eût presque autant de différence entre les deux ouvrages, que de distance entre les deux auteurs. Somaise, écrivain obscur et bien fait pour l’être, fit une comédie des *Véritables Précieuses*, en tête de laquelle il mit une préface fort insultante pour Molière, et ensuite, comme pour le maltraiter plus sûrement encore, il traduisit en méchants vers ses *Précieuses ridicules*.

Si Molière avait eu recours à quelque ouvrage pour composer le sien, ce n’est pas dans *les Précieuses* de l’abbé de Pure qu’il en aurait pris l’idée, mais dans *Le Cercle des Femmes, ou les Secrets du lit nuptial, entretiens comiques*, que l’auteur, Samuel Chappuzeau, avait publiés en 1656, et qu’il fit représenter, arrangés pour la scène, sous le titre d’*Académie des dames*, deux ans après *Les Précieuses ridicules*. Il est certain que les deux comédies ont une grande ressemblance pour le fond et la conduite du sujet. Dans la pièce de Chappuzeau, comme dans celle de Molière, c’est un homme dont la déclaration d’amour est fort mal reçue par une femme infatuée du bel esprit, et qui, pour se venger, introduit auprès d’elle son valet travesti en marquis magnifique et ridicule, dont les galanteries sont beaucoup mieux accueillies que celles de son maître : ce valet, démasqué et laissant sa dupe couverte de [p. 75] confusion, forme le dénouement commun aux deux ouvrages.

Mais qu’est-il besoin d’aller chercher dans l’œuvre ignoré d’un auteur inconnu le germe d’une pièce dont Molière trou-voit le sujet dans les mœurs de son temps et le comique dans son génie ? S’il doit à Chappuzeau son intrigue qui n’est rien, il ne doit qu’à lui-même son dialogue qui est tout. Le vieillard du parterre avait raison, *voilà la bonne comédie*, celle qui retrace des caractères et des mœurs véritables, qui fronde des vices et des travers réels. Molière, dans ses deux premiers ouvrages, avait suivi, comme tous ses devanciers et ses contemporains, la route tracée par les comiques italiens et espagnols ; dans celui-ci, il s’ouvrit une carrière nouvelle, où il n’eut d’autre guide que la nature, et qu’il semble avoir fermée, après l’avoir parcourue toute entière. Il lui fallut sans doute du courage, pour substituer à des peintures fantastiques qui ne pouvaient offenser personne, puisque personne ne pouvait s’y reconnaître, les tableaux ou plutôt les miroirs fidèles qui devaient répéter l’image des êtres pervers ou ridicules dont il était environné. Son début en ce genre paraît un acte de témérité, lorsque, se reportant à l’époque, on considère combien l’association des précieuses était formidable par le nombre, le rang, la fortune et le crédit des personnes qui en étaient les membres ou les appuis. Aussi Molière, pour donner le change à leur fureur, crut-il devoir faire une distinction entre les précieuses *véritables* et les précieuses *ridicules*, et mettre toutes les sottises de l’hôtel de Rambouillet sur le compte de deux provinciales fraîchement débarquées. Personne toutefois n’y fut trompé, ni parmi les spectateurs, ni parmi les modèles. Ceux-ci se dispersèrent et disparurent ; mais l’ouvrage est resté et il restera toujours, parce que la peinture d’une folie passagère y est l’ouvrage d’un pinceau immortel. C’est ainsi à peu près qu’un beau portrait de Vandick, représentant un, [p. 76] personnage qui depuis longtemps n’est plus et dont le souvenir même n’excite aucun intérêt, est toujours d’un grand prix aux yeux des connaisseurs, qui savent y admirer la correction et la fermeté du dessin, l’éclat et la vérité de la couleur, l’air de nature et de vie, enfin l’art et la main d’un grand maître.

# Notice historique et littéraire sur *Le Cocu imaginair**e*

[p. 139] *Sganarelle, ou le Cocu imaginaire* fut joué à Paris le 28 mai 1660. Malgré la beauté de la saison et le mariage du roi qui retenait toute la cour hors de Paris, cette pièce fut très suivie : elle eut plus de quarante représentations consécutives.

Un particulier, nommé Neufvillenaine, ayant été la voir plusieurs fois, s’aperçut qu’elle était restée presque en entier dans sa mémoire ; il y retourna encore une fois pour achever de la savoir, la mit par écrit, et l’envoya en province à un de ses amis. Il en courut bientôt dans Paris des copies incomplètes et défigurées. Neufvillenaine alors prit le parti de la faire imprimer pour n’être point gagné de vitesse, et il la dédia à Molière lui-même.

Il fallait qu’à cette époque la législation et l’usage n’eussent pas encore bien établi les droits de la propriété littéraire, du moins quant à l’impression des ouvrages dramatiques ; car Neufvillenaine, en faisant imprimer, à son profit sans doute, la pièce d’un autre, crut faire la chose du monde la plus simple et la moins sujette à contestation. « Je m’y suis résolu d’autant plus volontiers, écrivait-il à Molière, que j’ai vu que cela ne vous pouvait apporter aucun dommage, non plus qu’à votre troupe, puisque votre pièce a été jouée près de cinquante [p. 140] fois. » On ne voit pas que Molière ait trouvé le raisonnement mauvais, et se soit plaint de son officieux éditeur.

Il faut tout dire : Neufvillenaine ne s’était pas borné à faire imprimer l’ouvrage de Molière ; il avait mis du sien dans le volume, et s’était associé, comme écrivain, à l’auteur de la pièce qu’il mettait au jour. Charmé du mérite de cette pièce, ainsi que du jeu de Molière dans le rôle de Sganarelle, il avait placé, en tête de chaque scène, des arguments destinés à faire valoir le talent du poète et celui du comédien. Ces arguments, qui ne contiennent pas une seuls remarque, une seule indication utile, sont purement admiratifs, et l’insipidité du genre n’y est relevée par aucune finesse d’observation, par aucune grâce de style. Néanmoins cette édition de Neufvillenaine *avec arguments* est celle que, du vivant de Molière et longtemps encore après sa mort, ont reproduite toutes les presses de Paris et de l’étranger. L’insouciance de Molière à cet égard n’a peut-être pas été sans inconvénient ; car Neufvillenaine lui-même avoue qu’*il peut s’être glissé dans sa copie quantité de mots les uns pour les autres*.

Dans cette édition, qu’il faut bien considérer comme originale, la pièce est en un seul acte ; et cependant les éditeurs de 1734 l’ont donnée en trois. Ils ont apparemment fondé cette division sur ce que la scène reste vide aux deux endroits où ils ont placé des entractes. La raison n’est pas suffisante. Molière, dans *L’Étourdi,* avait violé plusieurs fois la règle qui veut que les scènes soient liées entre elles par la continuité du dialogue, et, dans *Le Dépit amoureux*, il avait plutôt éludé cette règle qu’il ne s’y était conformé. Ensuite, la coupure en trois actes, qui fait disparaître la faute en deux endroits, la laisse subsister [p. 141] dans un troisième, ce qui diminue beaucoup le mérite de ce changement et la force du motif qui a porté les éditeurs à le faire. Enfin, si la mémoire de Neufvillenaine a pu le tromper pour quelques expressions, il n’est pas du tout probable qu’elle lui eût fait confondre en un seul acte trois actes d’une pièce qu’il avait vue plusieurs fois et avec assez d’attention pour la retenir en entier. Toute foi sur ce point est donc due à son édition que Molière a rendue authentique au moins par son silence.

Suivant Riccoboni, Molière a pris le sujet du *Cocu imaginaire* dans un canevas italien, joué à l’impromptu et intitulé *Il Ritratto* ou *Arlichino cornuto per opinione*. De ces deux titres, en effet, l’un indique la fable et l’autre le caractère principal de la pièce française. Nous n’avons aucun motif pour repousser le témoignage de Riccoboni. L’auteur du canevas a indiqué le sujet du *Cocu imaginaire* ; Molière l’a traité. Ce sujet avait fourni à la vivacité italienne quelques saillies bouffonnes et quelques lazzis plaisants ; le génie de Molière y a trouvé une suite de situations comiques qu’il a développées dans un dialogue plein de verve, et sa pièce, quoique éloignée aujourd’hui du théâtre, est restée en possession d’exciter le rire et de dérider les fronts les plus mélancoliques.

Un ouvrage dramatique qui a réussi, lorsqu’il est marqué d’un certain caractère d’originalité, éveille l’instinct des imitateurs qui s’en emparent aussitôt comme d’une proie, les uns pour le défigurer avec une sacrilège audace, les autres pour le copier avec une timidité servile. *Le Cocu imaginaire* ne put échapper à ce sort. Donneau composa, sous le titre de *La Cocue imaginaire*, une comédie en un acte et en vers. La différence [p. 142] des deux titres explique toute celle qui existe entre les deux pièces : le sujet de l’une est celui de l’autre, et il n’y a de changé que le sexe des personnages. Je ne parle pas de la différence du mérite : celle-là est énorme ; mais la gloire de Molière n’a pas besoin qu’on lui offre en sacrifice l’obscur Donneau, qui du moins, par l’admiration dont il se montre pénétré pour ce grand homme, fait regretter qu’il n’ait pas été plus digne de l’imiter.

*Le Cocu imaginaire* n’est pas et ne doit pas être compté parmi les chefs-d’œuvre de Molière Ce n’est point une pièce de caractère ; la jalousie de Sganarelle n’est qu’accidentelle et momentanée. Ce n’est pas non plus une pièce d’intrigue ; les ressorts de l’action ne sont ni nombreux, ni compliqués. C’est donc simplement un badinage ; mais c’est celui d’un homme supérieur. Quoique l’ouvrage n’ait pas de but moral, et ne prétende pas même offrir une peinture de mœurs, on ne peut au moins s’empêcher de voir, dans le petit rôle de Gorgibus, une esquisse fidèle des opinions, des manières et du langage des petits bourgeois de ce temps-là. Ce Gorgibus du *Cocu imaginaire* est dessiné absolument sur le même modèle que celui des *Précieuses ridicules* ; c’est, pour dire vrai, le même personnage dans deux situations différentes, et, ce qui le rend digne d’observation dans les deux pièces, c’est qu’il montre quelque chose de ce bon sens naturel, de cette raison populaire que nous verrons développée avec plus de force, mais non avec plus de vérité, dans l’admirable rôle du Chrysale des *Femmes savantes*.

Quant à Sganarelle, c’est un de ces personnages, moitié réels, moitié imaginaires, dont le caractère et le langage sont [p. 143] convenus, ainsi que le nom et le costume, et qui, d’ordinaire, sont plus bouffons que véritablement comiques. Les personnages de ce genre, empruntés à l’Italie, avaient encore la vogue sur nos théâtres : le Jodelet surtout y avait obtenu de prodigieux succès dont la jeunesse de Molière avait été témoin. Sganarelle, quoique appartenant à la classe des bourgeois, rappelle, en plusieurs endroits de son rôle, l’humeur de ce valet poltron, fanfaron et facétieux. Jodelet duelliste, armé de pied en cap et s’excitant à avoir du cœur sans pouvoir en venir à bout, a certainement inspiré la scène où Sganarelle, couvert de fer et ayant tout ce qu’il faut pour se battre, hormis le courage, recule devant l’ennemi qu’il avait cherché. Des injures un peu grossières et des plaisanteries un peu bouffonnes donnent au langage même de Sganarelle une couleur, pour ainsi dire, *scarronesque* ; ce qui n’a pas empêché les meilleurs juges, et Voltaire entre autres, de reconnaître que le style du *Cocu imaginaire* l’emporte de beaucoup sur celui des précédents ouvrages de Molière.

La remarque la plus importante peut-être à laquelle *Le Cocu imaginaire* puisse donner lieu, c’est que Molière, pour la première fois, y fit rire aux dépens d’une classe d’hommes que la malignité publique fait sans doute plus nombreuse qu’elle ne l’est, et dont le malheur, redouté de chacun de ceux qui y sont exposés, n’en est pas moins un objet de raillerie pour tous, sans en excepter ceux qui l’ont subi. Il faut que ce singulier genre d’infortune soit une source de comique bien abondante ; car Molière y puisa bien souvent sans la tarir ; et ce qui rend sa prédilection pour un tel sujet assez surprenante, c’est qu’en son particulier il prenait, dit-on, fort au sérieux, [p. 144] la chose même dont il se moquait si gaiement en public. Le goût a changé avec les mœurs ou plutôt avec les bienséances. Sans examiner si les disgrâces des maris sont plus rares ou plus communes qu’elles ne l’étaient autrefois, on peut douter que cet éternel sujet des plaisanteries de nos vieux comiques fût aussi bien reçu aujourd’hui sur la scène, qu’il l’était alors ; et ce qu’il y a de certain, c’est que, dans le langage décent, il n’y a plus de terme pour exprimer ce que Sganarelle croyait être.

# Notice historique et littéraire sur *Dom Garcie de Navarr**e*

[p. 250] *Dom Garcie de Navarre, ou le Prince jaloux*, fut représenté, pour la première fois, le 4 février 1661, sur le théâtre du Palais-Royal. C’était le premier ouvrage nouveau que Molière donnait à ce théâtre, depuis trois mois que sa troupe en avait pris possession. Cette espèce d’inauguration ne fut rien moins qu’heureuse. La pièce n’eut point de succès, et ne fut jouée qu’un petit nombre de fois. Molière qui s’était réservé le rôle de Dom Garcie, ne s’en étant pas acquitté à la satisfaction du public, fut forcé de le céder à un autre. Bientôt il cessa de donner la pièce et la condamna dès lors à ne plus reparaître sur le théâtre. Il ne voulut pas même essayer si le jugement des lecteurs lui serait plus favorable : l’ouvrage ne fut imprimé qu’après sa mort, dans l’édition de ses œuvres, publiée par Vinot et La Grange.

L’accueil fait aux *Précieuses ridicules* et au *Cocu imaginaire*, avait soulevé contre Molière la foule des envieux et des détracteurs. Ne pouvant nier des succès qui avaient eu tout Paris pour témoin, ils essayèrent du moins d’en attaquer le principe. Comme Molière avait rempli le principal rôle dans ses deux [p. 251] derniers ouvrages, et que la verve comique de son jeu y avait été fort goûtée, ils affectèrent de louer le comédien aux dépens de l’auteur ; ils convinrent que Molière était un fort bon mime qui, par ses gestes et ses grimaces vraiment risibles, faisait beaucoup valoir des scènes grossières et insipides ; mais forcés de reconnaître son talent pour la farce, ils voulurent l’y renfermer ; ils lui firent, pour ainsi dire, défense d’en sortir, le menaçant des choses les plus humiliantes, s’il osait franchir ce cercle étroit où ils l’emprisonnaient ; en un mot, ils le déclarèrent incapable de jamais réussir dans le genre noble et sérieux. Il paraît que Molière eut à cœur de leur donner un démenti : malheureusement ce fut un triomphe qu’il leur procura.

L’étude et le goût de la langue espagnole s’étant introduits en France à la suite d’une reine, Anne d’Autriche, les auteurs dramatiques de sa nation étaient devenus familiers à ceux de la nôtre, qui puisèrent à l’envie des sujets dans les innombrables productions de Lope de Vega, de Calderon et de leurs disciples. De là cette foule de tragi-comédies qui parurent sur la scène française, avant que le génie de Corneille eût séparé les deux genres qu’elles confondaient, et les eût, pour ainsi dire, consacrés par deux types, par deux modèles distincts, *Le Cid* et *Le Menteur*. De l’intérêt, mais du romanesque ; de la grandeur, mais de l’enflure ; de l’esprit, mais de la subtilité, tels étaient les qualités et les défauts qu’offraient les originaux, et que ne reproduisaient pas toujours également les imitations. Le public applaudissait à ces compositions monstrueuses : les chefs-d’œuvre qui seuls pouvaient former son goût n’existaient pas encore.

[p. 252] Corneille, au déclin de sa glorieuse barrière, crut étendre l’art du théâtre, en le reportant au point où il l’avait trouvé, et faire une création nouvelle, en imposant un nouveau nom au genre même sur les ruines duquel il avait fondé notre double scène. *Don Sanche d’Aragon* n’était rien autre qu’une tragi-comédie, quoique Corneille le donnât pour *un poème dont il n’y avait pas d’exemples*, et qu’inventant un nom pour la chose qu’il croyait avoir inventée, il appelât ce poème *comédie héroïque*. En effet, ce qui constituait la tragi-comédie, c’était que des personnages appartenant à la tragédie par leur condition, figurassent, comme ceux de la comédie, dans une action qui ne fût ni marquée ni terminée par quelque catastrophe sanglante ou terrible. Or *Don Sanche d’Aragon* est parfaitement conforme à cette définition dont l’exactitude ne sera contestée par aucun de ceux qui connaissent l’histoire de l’art dramatique. Voltaire pensait de même au sujet de cette pièce, puisqu’il dit qu’elle est *de ce genre purement romanesque qui fut en vogue avant Corneille* ; mais il s’est trompé en ajoutant que *ce genre s’appelait comédie héroïque*, puisque Corneille prétend, et avec raison, qu’avant lui personne n’avait employé cette dénomination.

Après lui, Molière est le premier qui s’en soit servi, et l’on peut dire qu’il en a fait une application plus juste. La passion, disons mieux, le travers qui distingue le personnage principal est essentiellement du domaine de la comédie ; et, d’un autre côté, la condition élevée de tous les personnages, et les intérêts politiques dont le jeu se mêle aux mouvements de la jalousie, donnent à l’ensemble de la composition ce caractère de grandeur et de noblesse que, dans le langage de tous les arts, on est convenu d’appeler héroïque.

[p. 253] Je suis réduit ici à ne pouvoir justifier que le titre de la pièce de Molière. Le mélange d’héroïque et de comique, fidèlement exprimé par ce titre, n’est, dans l’ouvrage, que la confusion de deux genres inconciliables selon notre système dramatique. Nous voulons que les imperfections des rois et des héros ne prêtent en rien au ridicule, et que les passions des personnages privés ne puissent exciter ni pitié ni terreur. La comédie héroïque est l’inverse de la tragédie bourgeoise : notre goût les repousse toutes deux ; ce sont moins deux genres que deux espèces bâtardes qui n’ont jamais pu s’acclimater parmi nous.

Après avoir considéré, en général, la comédie héroïque, si nous examinons la manière dont Molière l’a traitée, nous y trouverons peut-être une cause particulière du peu de succès qu’a obtenu son ouvrage. Il a pris pour sujet la jalousie, déplorable maladie de l’âme qui fait à la fois le tourment de celui qui l’éprouve et de ceux qui la causent. Si vous la peignez dans ses accès les plus furieux et dans ses effets les plus terribles, le personnage, quel qu’il soit, fera naître dans l’âme du spectateur ces mouvements de commisération ou d’effroi qui sont exclusivement du ressort de la tragédie. Si, au contraire, écartant tout ce que ses visions peuvent avoir de douloureux et de funeste dans leurs conséquences, vous vous bornez à montrer ce qu’il y a de faiblesse et de folie dans son principe, le personnage, fût-il du rang le plus élevé, produira cette impression de ridicule qui est le but particulier de la comédie. Il n’y a guère de milieu : il faut qu’un jaloux fasse frémir et pleurer ; alors c’est un personnage tragique, c’est Orosmane ou Vendôme : ou bien il faut qu’il fasse rire ; alors [p. 254] c’est un personnage comique, c’est Arnolphe ou George Dandin.

Dom Garcie n’est ni l’un ni l’autre. Sa jalousie n’est ni tout à fait terrible, ni tout à fait ridicule ; on ne peut ni plaindre assez les maux qu’il ressent et qu’il cause, ni s’amuser suffisamment des chimères qu’il se forge et de la confusion qu’il éprouve chaque fois qu’il est désabusé. Gêné, pour ainsi dire, dans ses fureurs, par les bienséances de son rang et par les limites du genre où Molière l’a placé, il ne peut produire, il ne produit que des effets équivoques et imparfaits. Molière a transporté dans *Le Misanthrope* plusieurs passages de *Dom Garcie*, et ce simple changement de position a été une véritable métamorphose : de médiocres qu’ils étaient, ces passages sont devenus excellents ; destinés originairement à causer des émotions presque tragiques et n’en causant toutefois d’aucune espèce, ils ont produit, dans leur nouvelle place, des impressions toutes contraires, par la seule raison qu’Alceste, amant d’une franche coquette en dépit de son humeur bourrue contre les vices du temps, est un personnage de comédie dans une situation comique. Est-il une meilleure preuve que Molière, ayant cette fois mal choisi son genre, avait peut-être encore plus mal choisi son sujet, et que son ouvrage méritait doublement l’accueil plus que froid qu’il reçut ?

Il s’en faut beaucoup cependant que *Dom Garcie* soit une pièce tout à fait indigne d’estime. Les deux rôles principaux, celui du jaloux et de sa victime, sont habilement tracés et soutenus ; plusieurs scènes sont préparées et exécutées avec art. Aussi, parmi les nombreux auteurs qui, depuis Molière, ont mis la jalousie au théâtre, il en est peu qui n’aient pris [p. 255] dans cette pièce quelque situation, quelque trait de caractère ou de dialogue : c’était une espèce de mine d’où Molière lui-même avait commencé à tirer de précieux matériaux, et que ses successeurs ont achevé d’exploiter.

*Don Garcie de Navarre* est encore un emprunt que Molière a fait aux théâtres étrangers. Le sujet appartient à l’Espagne, et tout porte à croire qu’il fut originairement traité par quelque poète de cette nation ; mais ce poète est inconnu. C’est l’imitation d’un auteur italien, Giacinto Andrea Cicognini, qui a servi d’original à Molière. La pièce de Cicognini, intitulée *Le Gelosie fortunate del principe Rodrigo*, fut imprimée, suivant l’usage d’Italie, dans les différentes villes où elle fut représentée : la première édition connue est de Pérouse, 1654, et ce fut sept ans après que Molière donna *Dom Garcie*. J’ai noté, dans le commentaire, les rapports et une partie des différences qui existent entre le modèle et l’imitation : celle-ci est, en comparaison de l’autre, un chef-d’œuvre de conduite et de diction.

Je veux donner, en terminant, une idée des bienséances de la scène italienne à cette époque. À la fin du second acte, il est nuit. Delmire, charmée de son jaloux amant, avec qui elle vient de se réconcilier pour la troisième ou quatrième fois, se met entièrement à sa discrétion, et lui dit, en propres termes, de la conduire où il voudra. Ils se retirent, et le spectateur ne peut avoir aucun doute sur ce qui doit résulter d’une telle proposition. Au commencement de l’acte suivant, Delmire reparaît avec le jour : il est juste de dire qu’elle est un peu honteuse de s’être oubliée jusqu’à ce point. En ce moment, un faux rapport lui persuade que Rodrigue est son [p. 256] frère. On juge de son trouble, de son désespoir, de l’horreur qu’elle se fait à elle-même ; mais elle appuie si fortement sur la nature du crime, elle en développe si complaisamment toutes les circonstances, que ses remords finissent par devenir presque aussi scandaleux que l’action même qui les a produits. Voilà pourtant ce que, chez les Italiens qui nous avaient précédés de plusieurs siècles dans la carrière de tous les arts, était devenu l’art du théâtre à une époque où Corneille avait mis au jour tous ses chefs-d’œuvre et où Molière se préparait à enfanter les siens.

# Notice historique et littéraire sur *L’École des maris*

[p. 359] *L’École des maris* fut représentée le 24 juin 1661, sur le théâtre du Palais-Royal ; ensuite, à Vaux, chez le surintendant Fouquet, devant Monsieur, Madame, et le roi d’Angleterre ; puis, à Fontainebleau, devant le roi et la reine. Partout elle obtint le plus grand succès, et Molière fut complètement vengé de l’échec qu’avait essuyé, quatre mois auparavant, *Dom Garcie de Navarre*. Il fit imprimer la pièce dans sa nouveauté, et la dédia au protecteur de sa troupe, Monsieur, frère du Roi[[2]](#footnote-2).

[p. 360] Molière avait emprunté à la scène italienne les sujets de *L’Étourdi*, du *Dépit amoureux*, et de *Dom Garcie de Navarre*, et il les avait embellis. Dans *L’École des maris*, il se montra imitateur plus judicieux et plus habile encore, en puisant dans divers auteurs les éléments variés qu’il devait combiner de manière à former l’ensemble d’une bonne comédie de caractère, de mœurs et d’intrigue. Il mit à contribution Térence, Boccace, et Lope de Vega, c’est-à-dire l’ancienne Rome, l’Italie du moyen âge, et l’Espagne moderne.

Laissons Voltaire dire quelles obligations Molière eut à Térence, et quels avantages il conserva sur lui.

« On a dit que *L’École des maris* était une copie des *Adelphes* de Térence : si cela était, Molière eût plus mérité l’éloge d’avoir fait passer en France le bon goût de l’ancienne Rome, que le reproche d’avoir dérobé sa pièce. Mais les *Adelphes* ont fourni tout au plus l’idée de *L’École* *des maris.* Il y a, dans les *Adelphes,* deux vieillards de différente humeur, qui donnent chacun une éducation différente aux enfants qu’ils élèvent ; il y a de même, dans *L’École des maris*, deux tuteurs, dont l’un est sévère et l’autre indulgent : voilà toute la ressemblance. Il n’y a presque point d’intrigue dans les *Adelphes* ; celle de [p. 361] *L’École des maris* est fine, intéressante et comique. Une des femmes de la pièce de Térence, qui devrait faire le personnage le plus intéressant, ne paraît sur le théâtre que pour accoucher. L’Isabelle de Molière occupe presque toujours la scène avec esprit et avec grâce, et mêle quelquefois de la bienséance, même dans les tours qu’elle joue à son tuteur. Le dénouement des *Adelphes* n’a nulle vraisemblance : il n’est point dans la nature qu’un vieillard qui a été soixante-dix ans chagrin, sévère et avare, devienne tout à coup gai, complaisant et libéral. Le dénouement de *L’École des maris* est le meilleur de toutes les pièces de Molière. Il est vraisemblable, naturel, tiré du fond de l’intrigue ; et, ce qui vaut bien autant, il est extrêmement comique. Le style de Térence est pur, sentencieux, mais un peu froid, comme César, qui excellait en tout, le lui a reproché. Celui de Molière, dans cette pièce, est plus châtié que dans les autres. L’auteur français égale presque la pureté de la diction de Térence, et le passe de bien loin dans l’intrigue, dans le caractère, dans le dénouement, dans la plaisanterie.

On ne peut que souscrire, en général, à ce jugement si bien exprimé. Je me réserve cependant de combattre l’opinion de Voltaire en ce qui regarde le dénouement de *L’École des maris*, lorsque je serai arrivé à l’examen de cette partie de la pièce.

Le sujet de *L’École des maris* est la différence que deux systèmes contraires d’éducation, l’un sagement indulgent, et l’autre ridiculement sévère, peuvent produire dans les sentiments et dans la conduite des jeunes gens qui y sont assujettis ; et, d’après cela, il est vrai de dire que Molière doit à Térence l’idée première, l’idée fondamentale de sa comédie, l’idée à l’exécution de laquelle tout le reste ne fait que concourir.

[p. 362] La fable qui a servi de moyen à Molière pour traiter, pour développer son sujet, appartient à Boccace. Dans le conteur italien, une femme, devenue amoureuse d’un jeune homme qui ne songe point à elle, se sert de l’entremise d’un moine pour lui reprocher les prétendues tentatives qu’il fait contre son honneur, et de cette manière l’avertit d’exécuter précisément les mêmes choses dont elle l’accuse. On aperçoit là tout de suite l’ingénieux stratagème qu’Isabelle met plusieurs fois en usage pour apprendre à Valère qu’elle a remarqué son amour, qu’elle y est sensible, et qu’elle attend de lui qu’il la tirera des mains de son odieux tuteur.

Le plus célèbre des auteurs dramatiques espagnols, Lope de Vega a mis cette intrigue sur la scène dans sa comédie intitulée : *La Discreta enamorada* (l’Amoureuse adroite). Dans cette pièce, ce n’est pas un moine que la femme emploie pour ses messages ; c’est un vieillard qui est amoureux d’elle, et le jeune homme que ce vieillard est chargé de gourmander, est son propre fils. Le moine, bon dans un conte, était inadmissible sur la scène, surtout en pays d’inquisition ; c’était d’ailleurs une excellente idée dramatique, que d’avoir substitué à ce personnage indifférent, désintéressé, un personnage qui agît contre lui-même, qui travaillât à sa propre ruine. Mais, d’un autre côté, un père, non seulement sacrifié à son fils, mais assez impudemment dupé et bafoué par lui, offensait des bienséances qu’il n’est permis de violer que quand, de leur violation même, résulte une grande leçon morale, comme dans *L’Avare*.

Molière a profité de l’idée de Lope de Vega, mais pour la corriger, pour la perfectionner. Faisant choix d’un tuteur, ridiculement amoureux de sa pupille qu’il opprime, et lui donnant pour rival un jeune homme qui ne lui doit ni respects, ni égards, il a tout concilié, l’effet comique et les [p. 363] convenances morales. Il a usé aussi du plus heureux ménagement, lorsqu’au lieu d’une femme provoquant et faisant naître, par ses avances, un amour dont on ne s’avisait pas, il a introduit une jeune fille implorant, acceptant un secours nécessaire, d’une tendresse vive et pure qu’elle a su inspirer avant de la ressentir elle-même.

Au commencement de l’année où parut *L’École des maris*, Dorimond, auteur et acteur de la troupe de Mademoiselle, avait fait jouer une comédie intitulée, *La Femme industrieuse*, dans laquelle le comique décent de la pièce espagnole était travesti avec une insipide grossièreté. Je ne sais sur quel fondement des critiques ont imaginé que Molière pourrait bien avoir eu quelques obligations à Dorimond. Une ou deux ressemblances fort légères entre deux ouvrages puisés à une source commune, n’autorisent point cette opinion, et d’ailleurs les deux représentations furent tellement rapprochées que Molière n’eût pas eu le temps de s’approprier une seule des idées de son devancier.

Les deux premiers actes de *L’École des maris* sont généralement admirés, l’un comme renfermant une des meilleures expositions qui soient au théâtre, l’autre comme développant avec art l’intrigue la plus ingénieuse et la plus comique. Le troisième acte ne me semble pas mériter autant les suffrages presque universels qu’il a obtenus. Le même préjugé littéraire, qui condamne injustement les dénouements de Molière, pris collectivement, vante avec aussi peu de raison peut-être le dénouement de *L’École des maris*. Les autorités les plus imposantes ont fortifié cette opinion, si elles ne l’ont établie. Selon Voltaire, le dénouement de *L’École des maris* « est le meilleur de toutes, les pièces de Molière ». Suivant Marmontel, il est « le plus parfait modèle du dénouement comique ». Il est ingénieux et piquant sans doute ; mais j’oserai [p. 364] dire aussi qu’il est invraisemblable ; qu’il appartient à ce comique de convention, à ce comique forcé et chargé, qui caractérise la farce plutôt que la véritable comédie. La stupide crédulité de Sganarelle, l’intervention subite et non préparée d’un commissaire et d’un notaire en robe, un mariage fait à l’improviste et sans aucune formalité préalable, tout cela rappelle un peu trop le dénouement banal de ces pièces populaires, connues sous le nom de parades. C’est encore ici le cas d’appliquer la distinction que j’ai déjà établie à la fin des notes du *Cocu imaginaire*, entre le dénouement du sujet et celui de l’action. Dans *L’École des maris*, le dénouement du sujet est bon, puisque chaque tuteur éprouve, de la part de sa pupille, le traitement qu’il mérite, d’après le système d’éducation et de conduite qu’il a suivi à son égard ; mais le dénouement de l’action ne vaut rien, puisque, amené par des scènes nocturnes d’une invraisemblance choquante, il n’aboutit qu’à un mariage par surprise, dont la nullité est par trop manifeste. Ce n’est pas ainsi que les choses se passent dans le monde, dont la vraie comédie entreprend de retracer les actions ordinaires, aussi bien que d’en peindre les mœurs habituelles.

Molière est le premier qui ait donné à une comédie le titre d’*École*, tant prodigué depuis lui, et souvent donné avec plus de prétention que de justesse. Lui-même a-t-il imposé ce titre d’une manière tout à fait exacte, lorsqu’il a nommé *École des maris*, une pièce où nul mari ne figure, et qui serait presque aussi bien appelée l’École des parents, ou des instituteurs, puisque la principale moralité qu’on en doive tirer, c’est qu’il ne faut point user envers la jeunesse d’une sévérité excessive, si l’on ne veut lui inspirer une juste aversion pour soi, et en même temps un goût plus vif des choses même qu’on lui interdit ? Il est vrai que la leçon peut [p. 365] s’adresser aux maris, et que c’est à eux surtout qu’il importe d’en savoir profiter.

*L’École des Maris* a engendré une foule d’imitations, au nombre desquelles je ne crains pas de mettre *L’École des Femmes,* qui la suivit immédiatement. Dans l’examen de cette dernière pièce, je ferai remarquer la ressemblance des deux-ouvrages, dont le but dramatique est absolument le même, quoique avec des moyens différents, et dont le but moral, sans être tout à fait pareil, a du moins beaucoup d’analogie. *Le Florentin*, *Les Folies amoureuses*, *Le Barbier de Séville*, *Guerre ouverte*, *L’Intrigue épistolaire*, et vingt autres comédies sont faites, pour ainsi dire, sur le patron de *L’École des maris.* Dans toutes, c’est un tuteur aux prises avec sa pupille qu’il aime, et un jeune homme qu’elle lui préfère ; dans toutes, la ligue des deux amants triomphe des vains efforts du vieillard amoureux et jaloux.

Nous avons vu que Molière, depuis *Les Précieuses ridicules*, premier essai, parmi nous, de la véritable comédie de mœurs, avait encore deux fois cédé à la force de l’exemple ; dans *Le Cocu imaginaire*, en appliquant à une intrigue peu naturelle les couleurs de la comédie bouffonne que Scarron avait mise en vogue ; dans *Dom Garcie de Navarre*, en revenant au système d’imitation qu’il semblait avoir abandonné, et en s’essayant, contre le gré de son génie, dans le faux genre de la tragi-comédie. Il rentre, par *L’École des maris*, dans la bonne route, dans la route qu’il avait ouverte, et que désormais il doit suivre sans interruption. C’est de *L’École des maris* que date véritablement ce qu’on pourrait appeler la seconde manière de Molière, celle où, cessant de copier avec talent, il invente avec génie, où renonçant à imiter les tableaux fantastiques d’une nature de convention, il prend pour uniques [p. 366] modèles, l’homme de tous les temps et la société du sien. Voltaire dit avec raison : « Quand Molière n’aurait fait que *L’École des maris*, il passerait encore pour un excellent auteur comique. »

# Notice historique et littéraire sur *Les Fâcheu**x*

[p. 458] Tout le monde sait que Nicolas Fouquet, dernier surintendant des finances, reçut Louis XIV dans sa belle maison de Vaux, peu de jours avant d’être enfermé pour le reste de sa vie, comme criminel d’état. Peu s’en fallut que ce malheur ne fondît sur lui dans le lieu et dans le moment même où il jouissait avec sécurité d’un honneur qui lui attirait l’envie de tous les autres courtisans. Louis XIV allait le faire arrêter dans Vaux, et, pour ainsi dire, sous ses yeux. Heureusement il confia son projet à la reine, sa mère. *Quoi !* lui dit-elle, *au milieu d’une fête qu’il vous donne ?* Cette simple réflexion le fit tout à coup changer de résolution. Mais comment ne l’avait-il pas faite lui-même ? ou comment n’en avait-il pas senti d’abord toute la force ?

C’est pour cette fête, donnée, sous de si tristes auspices, le 17 août 1661, que Molière avait composé la comédie des *Fâcheux*, *conçue, faite, apprise, et représentée en quinze jours*[[3]](#footnote-3). Tant de précipitation ne nuisit point à son succès, qui fut complet. Après la représentation, le Roi dit à Molière, en lui montrant le marquis de Soyecourt : *Voilà un grand original que tu n’as pas encore copié.* M. de Soyecourt, [p. 459] grand-veneur de France, était passionné pour la chasse, et fatiguait la cour du récit de ses prouesses en ce genre[[4]](#footnote-4). C’est à lui-même, dit-on, que Molière s’adressa pour savoir les termes de vénerie qu’il devait employer. Quelques personnes ont révoqué en doute cette partie de l’anecdote, comme peu conforme au caractère d’honnêteté et de bienséance qui marquait toutes les actions et toutes les paroles de Molière. C’est traiter la chose bien sérieusement. M. de Soyecourt, possédé d’une manie qu’il n’avait pas seul et que sûrement il ne croyait pas avoir, ne dut pas se reconnaître plus qu’un autre dans le portrait du chasseur ridicule ; et si quelque chose était propre à éloigner de lui l’idée que Molière l’eût choisi pour modèle, c’était sans doute le soin qu’il avait eu de le prendre pour auxiliaire de son travail. Quoi qu’il en soit, la scène du chasseur fut faite et apprise en moins de vingt-quatre heures, et le Roi eut le plaisir de la voir dans son cadre à la seconde représentation, qui fut donné à Fontainebleau huit jours après la première. Le 4 novembre suivant, *les Fâcheux* furent joués, à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal, et la ville joignit ses applaudissements à ceux de la cour. La pièce eut quarante-quatre représentations de suite, et fut imprimée en février 1662.

Cette comédie est d’un genre dont il n’existait pas encore de modèle. Voltaire a commis une erreur que d’autres ont répétée, en disant que Desmarets, avant Molière, avait fait paraître sur notre théâtre *un ouvrage en scènes absolument détachées*. [p. 460] Les scènes de la comédie des *Visionnaires* ne sont point détachées. Elles ont entre elles une espèce de liaison et d’enchaînement ; de leur ensemble résulte une intrigue, légère à la vérité, mais à laquelle toutefois chaque scène concourt de manière à ne pouvoir être supprimée ou changée de place, sans que l’économie de la pièce en soit dérangée. Les divers originaux mis en jeu dans l’ouvrage, au lieu de passer l’un après l’autre sur la scène, pour n’y plus reparaître, dialoguent entre eux, se montrent à plusieurs reprises et participent tous au dénouement. Le seul rapport qui existe entre *Les Visionnaires* et *Les Fâcheux*, c’est que les deux comédies ont pour objet de représenter un certain nombre de personnages, atteints chacun de quelque folie particulière ; mais, sans parler de la prodigieuse distance où elles sont l’une de l’autre pour le mérite, il y a entre elles cette grande différence que les Visionnaires semblent des fous échappés des Petites-Maisons, tandis que les Fâcheux sont des extravagants tels qu’on en rencontre dans le monde.

Molière est donc le premier qui ait fait parmi nous une pièce à scènes détachées. Ce n’est point un titre de gloire que j’ai voulu revendiquer pour lui, c’est un point d’histoire littéraire que j’ai cru devoir établir. L’invention des pièces à tiroir n’est pas de celles qui étendent ou enrichissent le domaine des arts. Loin d’en tirer vanité, Molière s’en excuse : s’il n’a fait que des portraits au lieu d’un tableau, des scènes au lieu d’une comédie, ce ne fut pas par choix, mais par nécessité, c’est parce qu’il fut obligé de composer et de faire jouer une pièce en moins de temps qu’il ne lui en eût fallu seulement pour imaginer le sujet d’une véritable action dramatique. Ce genre, enfin, s’il n’était justifié par l’impossibilité de faire autrement, semblerait prouver l’impuissance de faire mieux. C’est ce que n’ont pas senti ceux qui ont cru voir dans *Les Fâcheux* un modèle à imiter. Comme, avec tout le loisir qui avait manqué à Molière, ils n’avaient rien du génie par lequel il y a suppléé, leurs froides imitations, après [p. 461] avoir amusé un moment la malignité contemporaine par la peinture de quelques ridicules fugitifs, sont tombés dans le plus profond oubli. Il est juste toutefois d’excepter *Le Procureur arbitre,* de P. Poisson, surtout *Le Mercure galant,* et les deux *Ésope*[[5]](#footnote-5), de Boursault, auteur dont le talent naturel et facile, incapable peut-être de s’élever avec succès jusqu’au développement d’une intrigue ou d’un caractère, brilla dans des scènes détachées, d’une invention heureuse et d’une exécution piquante.

*Les Fâcheux* ne furent pas seulement la première pièce à tiroir ; ils furent aussi la première comédie-ballet. Molière, dans son Avertissement, explique comment l’idée vint de mêler et même de lier la danse à l’action dramatique, de manière qu’elle en remplît les intervalles, sans en rompre le fil. Cette espèce d’invention, née du hasard et de la nécessité, eut beaucoup de succès, et Molière, par la suite, en fit usage toutes les fois qu’il reçut du Roi l’ordre d’embellir, par quelque production nouvelle, les fêtes que donnait ce prince, ami des plaisirs magnifiques[[6]](#footnote-6).

Si j’avais besoin de prouver à quel excès de ridicule un critique peut se laisser entraîner par la manie de trouver des imitations, je citerais l’opinion de Riccoboni relativement aux *Fâcheux.* Cet écrivain, sincère admirateur du génie de Molière, mais plaisamment dominé par l’idée que ce grand homme a emprunté au théâtre italien la plupart des créations dont il a enrichi le nôtre, veut absolument voir le sujet, des *Fâcheux* dans une méchante farce intitulée, *Le Case svaliggiate*, ou *Gli Interrompimenti di Pantalone.* C’est une pure [p. 462] vision qui ne mérite pas qu’on s’y arrête. Aucun rapport entre les personnages des deux pièces, aucune ressemblance de détail ne caractérise l’emprunt. La rencontre, si même c’en est une, est à peine digne de remarque : le sujet des *Fâcheux* n’est rien, et il se trouve partout, puisque chaque pas que nous faisons dans le monde nous fait rencontrer des importuns qui nous détournent de nos affaires ou de nos plaisirs. Riccoboni a beaucoup mieux fait que de contester sans raison à Molière ce qu’il appelle *l’idée et le motif de l’action* des *Fâcheux ;* il a justifié cette action même, en prouvant très bien que, dans le dessein de l’auteur, elle ne devait être ni plus forte, ni plus soutenue, ni plus développée qu’elle l’est.

Molière, qui n’avait eu besoin de personne pour imaginer la fable légère qui sert de cadre aux différents portraits qu’il voulait faire passer sous les yeux des spectateurs, craignit du moins que sa pièce ne fût pas achevée à temps, s’il n’avait recours à quelqu’un pour l’aider dans le travail de la versification. Chapelle, dont la plume était ingénieuse et facile, semblait propre à lui rendre ce service. Il lui confia donc la scène de Caritidès ; mais Chapelle l’exécuta si froidement que Molière n’en put conserver un seul mot et fut obligé de la refaire en entier. Cependant le bruit courut, par la suite, que Chapelle avait une grande part dans la composition des pièces de son ami ; et Chapelle ne s’en défendait pas assez bien. Molière, justement impatienté, lui fit dire par Boileau, leur ami commun, qu’il eût à démentir un peu plus sérieusement cette opinion fausse et ridicule, s’il ne voulait que Molière lui-même entreprît de la détruire, en montrant cette misérable scène de Caritidès, où il n’y avait pas un seul trait de bonne plaisanterie[[7]](#footnote-7).

[p. 463] La Fontaine, qui paya d’une si tendre et si noble reconnaissance les bienfaits du généreux Fouquet, assistait à la fête de Vaux, dont il nous a laissé une description en prose mêlée de vers, pleine à la fois de négligence et de charme. On peut croire que, dans le récit de toutes les merveilles et de tous les plaisirs qui composèrent cette fameuse fête, la comédie des *Fâcheux* n’est point oubliée. Je ne crains pas qu’on me blâme de rapporter ici en entier le jugement que La Fontaine porte sur la pièce et sur son auteur. On y verra, sans étonnement, mais non pas sans plaisir peut-être, que La Fontaine avait été des premiers à sentir et à reconnaître le talent de Molière. Ces deux génies étaient de même trempe : c’est pour avoir été tous deux également vrais et originaux, c’est surtout pour avoir excellé l’un et l’autre dans l’imitation de la nature, qu’ils ont tous deux mérité le surnom d’inimitable qui les distingue au milieu de tous les grands écrivains de leur siècle. Ils ont dû être appréciés l’un par l’autre mieux qu’ils ne pouvaient l’être par leurs plus illustres contemporains. On se rappelle ce que Molière disait en parlant de Racine et de Boileau qui accablaient La Fontaine de leurs railleries : *Nos beaux esprits ont beau se trémousser, ils n’effaceront pas le bonhomme.* On va voir maintenant ce que La Fontaine disait de Molière à une époque où les meilleurs juges ne le considéraient peut-être encore que comme un auteur de farces, un peu plus divertissant que les autres.

[p. 464] « Tout cela, dit La Fontaine, fait place à la comédie, dont le sujet est un homme arrêté par toutes sortes de gens, sur le point d’aller à une assignation amoureuse. »

C’est un ouvrage de Molière.

Cet écrivain, par sa manière,

Charme à présent toute la cour.

De la façon que son nom court,

Il doit être par-delà Rome :

J’en suis ravi, car c’est mon homme.

Te souvient-il bien qu’autrefois

Nous avons conclu d’une voix,

Qu’il allait ramener en France

Le bon goût et l’air de Térence.

Plaute n’est plus qu’un plat bouffon,

Et jamais il ne fit si bon

Se trouver à la comédie ;

Car ne pense pas qu’on y rie

De maint trait jadis admiré

Et bon *in illo tempore* ;

Nous avons changé de méthode ;

Jodelet n’est plus à la mode,

Et maintenant il ne faut pas

Quitter la nature d’un pas.

1. Cette madame de Grignan était l’une des filles de la marquise de Rambouillet, et la première femme du comte de Grignan, qui épousa en troisièmes noces la fille de madame de Sévigné. [↑](#footnote-ref-1)
2. On a vu, dans la Notice sur *Le Cocu imaginaire*, qu’un particulier, nommé Neufvillenaine, fit imprimer cette pièce qu’il avait apprise par cœur aux représentations, et la dédia à Molière lui-même, en essayant de lui prouver qu’il ne lui avait causé aucun préjudice. Après avoir rapporté ce fait, j’ajoutais : « On ne voit pas que Molière ait trouvé le raisonnement mauvais, et se soit plaint de son officieux éditeur. » J’étais dans l’erreur. Le privilège obtenu par Molière pour l’impression de *L’École des maris*, porte ces mots : « Mais parce qu’il serait arrivé qu’ayant ci-devant composé quelques autres pièces de théâtre, aucunes d’icelles auraient été prises et transcrites par des particuliers qui les auraient fait imprimer, vendre et débiter en vertu des lettres de privilège qu’ils auraient surprises en notre grande chancellerie, à son préjudice et dommage ; pour raison de quoi il y aurait eu instance en notre conseil, jugée à l’encontre d’un nommé Ribou, libraire-imprimeur, en faveur de l’exposant ; lequel craignant que celle-ci ne lui soit pareillement prise, et que, par ce moyen, il ne soit privé du fruit qu’il en pourrait retirer, nous aurait requis de loi accorder nos Lettres, avec les défenses sur ce nécessaires. » La plainte de Molière mentionnée dans ce privilège, avait principalement pour objet l’édition du *Cocu imaginaire*, donnée par Neufvillenaine, et, ce qui le prouve, c’est cette *instance jugée à l’encontre du libraire Ribou*, lequel avait imprimé cette même édition. [↑](#footnote-ref-2)
3. Ce sont les propres termes de l’avertissement mis en tête de la pièce par Molière. [↑](#footnote-ref-3)
4. Il avait peu d’esprit et était fort distrait. Un jour il demandait au duc de Vivonne, général des galères : *Quand est-ce que le Roi ira à la chasse ?* Vivonne, étonné qu’un grand-veneur lui fit cette question, répondit brusquement : *Quand est-ce que les galères partiront ?* Étant couché dans une même chambre avec trois de ses amis, la fantaisie lui prit, pendant la nuit, de parler très haut à l’un d’eux ; un autre, impatienté, s’écrie : *Eh ! morbleu ! tais-toi, tu m’empêches de dormir. — Est-ce que je parle à toi ?* lui répondit-il. Madame de Sévigné, dans ses lettres, fait quelquefois allusion à cette plaisante réponse. [↑](#footnote-ref-4)
5. L’un, intitulé *Ésope à la ville*, l’autre, *Ésope à la cour*. Ce dernier est seul resté au théâtre. [↑](#footnote-ref-5)
6. Les comédies-ballets, données par Molière, sont au nombre de dix, en y comprenant *Les Fâcheux*. Ordinairement, pour représenter ces pièces à Paris, on en retranchait les intermèdes. [↑](#footnote-ref-6)
7. Le fait est ainsi raconté par l’auteur du *Bolœana*, qui prétend avoir appris de la bouche même de Boileau les anecdotes dont se compose son recueil, et, en particulier, celle dont il s’agit ici. Plusieurs personnes m’ont témoigné de la répugnance à croire cette anecdote, peu honorable pour la mémoire de Chapelle et même pour celle de Molière. Elles fondent leur incrédulité sur ce qu’il existait une amitié sincère entre ces deux hommes célèbres, et que Chapelle s’est montré l’admirateur de Molière jusqu’à lui donner, dans une lettre qu’il lui écrivait, le nom de *grand homme*, titre que reçoivent rarement de leur vivant ceux qui en sont jugés le plus dignes après leur mort. Je désire, pour l’honneur des lettres, que ces personnes aient raison, et même je penche à le croire ; mais je n’ai pas cru pouvoir me dispenser de rapporter un fait qui est cité dans vingt ouvrages, n’est démenti dans aucun, et, après tout, n’a rien d’absolument invraisemblable. [↑](#footnote-ref-7)