title : Notices des Œuvres de Molière (édition Despois-Mesnard) T.V

creator : Eugène Despois et Paul Mesnard

copyeditor : Camille Fréjaville (Stylage sémantique)

publisher : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL

issued : 2016

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpusmoliere/critique/despoismenard\_noticeV-moliere

source : Eugène Despois (1818-1876) et Paul Mesnard (1812-1899), *Œuvres de Molière*, tome V, Librairie Hachette, Paris, 1880, 564 pages.

created : 1880

language : fre

## Dom Juan ou Le Festin de Pierre.

Comédie.

Représentée pour la première fois le 15e février 1665 sur le théâtre de la salle du Palais-Royal par la troupe de monsieur, frère unique du roi.

### Notice.

$3$ *Dom Juan* ou *Le Festin de Pierre* suivit de près le *Tartuffe*. Ce fut la première en date des comédies que Molière fit représenter sur la scène du Palais-Royal, pendant le temps où cette scène était fermée à sa grande comédie de l’hypocrisie. La bonne encre dont il avait écrit celle-ci était encore au bout de sa plume quand il écrivit celle-là. Elle y a laissé sa marque, que l’on reconnaît çà et là fortement empreinte.

On lit dans *Le Registre de la Grange* pour l’année 1665 : « *Pièce nouvelle de M. de Molière*. La Troupe a commencé *Le Festin de Pierre* le dimanche 15 février. »

La veille de cette première représentation, « trois jours avant mardi gras », c’est-à-dire le samedi 14 février, Loret, qui ne savait pas encore, à ce qu’il semble, qu’elle fût fixée au lendemain, écrivait dans *La Muse historique*:

L’effroyable Festin de Pierre,

Si fameux par toute la terre,

Et qui réussissait si bien Sur le théâtre italien,

Va commencer, l’autre semaine,

A paraître sur notre scène,

Pour contenter et ravir ceux

Qui ne seront point paresseux

De voir ce sujet admirable,

Et lequel est, dit-on, capable

Par ses beaux discours de toucher

Les cœurs de bronze ou de rocher ;

Car le rare esprit de Molière

L’a traité de telle manière,

$4$ Que les gens qui sont curieux

Du solide et beau sérieux,

S’il est vrai ce que l’on en conte,

Sans cloute y trouveront leur compte ;

Et touchant le style enjoué,

Plusieurs déjà m’ont avoué

Qu’il est fin, à son ordinaire,

Et d’un singulier caractère.

Les actrices et les acteurs,

Pour mieux charmer leurs auditeurs

Et plaire aux subtiles oreilles,

Y feront, dit-on, des merveilles.

C’est ce que nous viennent conter

Ceux qui les ont vus répéter.

Pour les changements de théâtre,

Dont le bourgeois est idolâtre,

Selon le discours qu’on en fait,

Feront un surprenant effet.

Pour mieux s’en assurer,

Soit aux jours gras, soit en carême,

Que chacun l’aille voir soi-même.

On l’alla voir en effet avec un empressement qui ne se ralentit un peu copie dans les six dernières des quinze représentations, les seules qui furent accordées à la pièce. *Le Registre de la Grange* ne laisse pas de doutes sur le succès. Voici les recettes qu’il constate :

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| 1665. | | |
| La Troupe a commencé *Le Festin de Pierre*. | | |
| Le dimanche 15 février, |  | 1830tt |
| Mardi gras, 17 février, | *Idem* | 2045 |
| Vendredi 20e | *Idem* | 1700 |
| Dimanche 22e | *Idem* | 2036 |
| Mardi 24e | *Idem* | 2390 |
| Vendredi 27e | *Idem* | 2108 |
| Dimanche 1er mars, | *Idem* | 1208 |
| Mardi 3e mars, | *Idem* | 1088 |
| Vendredi 6e mars, | *Idem* | 1054 |
| Dimanche 8e mars, | *Idem* | 792 |
| $5$ Mardi 10e mars, | *Idem* | 889tt |
| Vendredi 13e | *Idem* | 908 |
| Dimanche 15e | *Idem* | 830 |
| Mardi 17e | *Idem* | 736 |
| Vendredi 20e | *Idem* pour la dernière représentation devant le dimanche de la Passion. | 500 |

Si l’on compare ces recettes avec celles des quinze premières représentations du *Tartuffe*, joué en 1669, après cinq ans d’une attente qui avait si vivement excité les passions, on trouvera sans doute une différence, mais qui n’est point énorme. C’est donc à tort que Voltaire[[1]](#footnote-1), la Serre[[2]](#footnote-2), et, après eux, Cailhava[[3]](#footnote-3), dont les témoignages sans doute ne concordent que parce qu’il est commode de se copier, ont parlé de la médiocrité du succès. Très suivies au contraire, comme nous venons de le voir, si les représentations cessèrent de bonne heure, nous aurons bientôt à donner l’explication de cette disparition de la pièce, qui en aucune façon ne fut une chute.

Il serait difficile de comprendre que le succès eût manqué à Molière, où il ne semblait pouvoir manquer à personne, dans un sujet qui avait la vogue, et, sur différentes scènes, de quelque façon qu’il eût été accommodé, s’était trouvé du goût des spectateurs. La pièce, nous dit Loret, dans les vers qui viennent d’être cités, était fameuse « par toute la terre »,  c’est-à-dire partout où il y avait un théâtre qui ne nous fût pas inconnu, en Espagne, en Italie, en France. Le gazetier ajoute que, sur la scène italienne de Paris, elle réussissait très bien. De même que nos comédiens italiens, les comédiens de Mademoiselle et ceux de l’Hôtel de Bourgogne avaient donné le spectacle à la mode, les uns et les autres avec des pièces spécialement composées pour leur théâtre. La troupe de Molière voulut aussi mettre à profit l’engouement du public ; et après elle, il fallut un peu plus tard que celle du Marais, dans l’intérêt de ses recettes, satisfît à son tour la même curiosité.

$6$ Il semble peu contestable, quoi qu’on en ait voulu dire, que cette fois Molière ait moins choisi lui-même son sujet, que cédé aux sollicitations de ses camarades, jaloux de faire concurrence à leurs rivaux. Son génie toutefois sut être libre et se mettre à l’aise. *Dom Juan* n’est pas le seul exemple d’un excellent ouvrage écrit par complaisance et sur commande.

Il y avait certainement quelque enfantillage dans le plaisir inépuisable qu’on prenait à des pièces faites pour captiver l’attention par la variété des décors et par le merveilleux. Loret fait remarquer combien les spectateurs comptaient pour se divertir sur les changements de théâtre. De son côté, l’auteur du *Festin de Pierre* joué, avant celui de Molière, à l’Hôtel de Bourgogne, ne dissimule pas, dans l’épître[[4]](#footnote-4) imprimée en tête de sa pièce, sur quelle curiosité frivole il fondait l’espoir du succès de son ouvrage : « Mes compagnons l’ont souhaité de moi, dans l’opinion qu’ils ont eue que le nombre des ignorants surpassant de beaucoup celui de ceux qui se connaissent aux ouvrages de théâtre, s’attacheraient plutôt à la figure de Dom Pierre et à celle de son cheval qu’aux vers ni qu’à la conduite. En effet, si je pouvais vous donner ces deux pièces, je croirais vous avoir donné quelque chose. C’est assurément ce qui a paru de plus beau dans notre représentation. » Il parle de même dans son avis *Au lecteur* : « Mes compagnons, infatués de ce titre du *Festin de Pierre* ou du *Fils criminel*, après avoir vu tout Paris courir à la foule pour en voir la représentation qu’en ont faite les comédiens italiens, se sont persuadés que si ce sujet était mis en français, pour l’intelligence de ceux qui n’entendent pas l’italien..., cela nous attirerait un grand nombre de ceux qui ne s’attachent pas à cette régularité si recherchée… ; et que, pourvu que la figure de Dom Pierre et celle de son cheval fussent bien faites et bien proportionnées, la pièce serait dans les règles qu’ils demandent. »

Il ne faut pas oublier cependant que, depuis ce *Festin de Pierre* de l’Hôtel de Bourgogne, l’éducation de la foule elle $7$ elle-même, grâce à Molière, était en progrès. Aussi avons-nous tout à l’heure entendu Loret parler de personnes curieuses « du solide et beau sérieux », qui s’attendaient à trouver dans la comédie annoncée par le Palais-Royal, le régal délicat d’un style enjoué, original et fin. C’était trop peu dire ; et Loret ne se doutait pas de ce que Molière avait fait pour renouveler un sujet dès lors si rebattu, pour en tirer une grande comédie.

Avant de dire ce que fut cette œuvre vraiment originale et frappée au coin du génie de notre auteur, dans un temps où elle risquait de ne plus paraître qu’une monnaie fort usée, il convient de parler des pièces composées avant la sienne sur le même thème étrange.

Dans les premières années du dix-septième siècle, probablement avant 1620[[5]](#footnote-5), fray Gabriel Tellez, célèbre dans l’histoire du théâtre espagnol sous le nom de Tirso de Molina, avait mis sur la scène une ancienne tradition recueillie à Séville : c’était la fin terrible de Don[[6]](#footnote-6) Juan Tenorio entraîné en enfer par la statue de Don Gonzalo d’Ulloa, commandeur de Calatrava, qu’il avait tué après avoir tenté de déshonorer sa fille. La pièce de Tirso a pour titre : « *Le Trompeur de Séville et le Convié de pierre* », *El Burlador de Sevilla y Combidado de piedra*. $8$ Sans être regardée comme une des meilleures de son auteur, elle a de grandes beautés, frappantes surtout dans les dernières scènes, où la vengeance surnaturelle s’accomplit. Le caractère en est principalement tragique et religieux. L’idée du châtiment divin domine tout ; elle se présente de loin dans des avertissements multipliés que le Ciel donne au criminel, tantôt par la bouche de Don Diego, son père, tantôt par celle de Tisbea, la pêcheuse, dont le langage est autrement sérieux que celui de la Charlotte de Molière, quelquefois même par celle du valet Catalinon, qui, lui non plus, n’est guère plaisant dans ses remontrances, et ressemble bien peu à notre Sganarelle. Chez Tirso, Don Juan n’est pas un athée, ce qui l’eût rendu un monstre inconcevable pour l’Espagne, mais un débauché, qui cherche à s’étourdir par la pensée qu’il a devant lui du temps pour se convertir. Aussi, quoique, dans la dernière épreuve, l’intrépidité et l’obstination de son courage soient d’abord celles que, sur presque tous les théâtres, on lui a prêtées, le libertin de Séville demande, au dernier moment, qu’on le laisse appeler un prêtre pour le confesser et l’absoudre.

Ce drame diffère donc essentiellement de la comédie de Molière, par son vrai sens, par la pensée qui l’a inspiré. Tout autres y sont aussi le ton des personnages et le style. En général, ce style a une grande élévation ; et, lorsqu’il en descend, il tombe, suivant le goût de l’époque, dans le gongorisme. La pièce est en vers, souvent d’un accent très lyrique, même dans des scènes où l’on s’y attendrait le moins. Tel est le monologue de Tisbea sur la plage de Tarragone, où Juan sera tout à l’heure poussé par le naufrage. Cette Tisbea, qui a eu besoin de se transformer beaucoup pour parler dans notre comédie un patois des plus naïfs, ne quitte, chez Tirso, le langage de l’ode que pour des discours plus raffinés que ceux des personnages de Marivaux, et même semés de pointes subtiles, de jeux de mots. De même que Tisbea, les pêcheurs et les laboureurs que Tirso met en scène, n’ont que bien peu de la simplicité de leur condition, et ne sont jamais comiques.

Il n’en est pas moins vrai que notre *Dom Juan*, malgré tout ce qui le distingue si manifestement de la pièce espagnole, est presque tout entier en germe dans celle-ci ; car, elle aussi, $9$ n’a-t-elle pas son gentilhomme resté, dans sa dépravation, brave du moins, fier, et fidèle à une sorte d’honneur mondain, comme il convient au fils d’une illustre et antique famille ; son valet poltron, complice à regret, et servant, quoiqu’il les déteste, les crimes de Don Juan ; son Diego Tenorio, qui chez Molière sera Dom Louis, père à l’austère langage, insolemment raillé par le mauvais fils ; ses paysans et paysannes victimes dans leurs chaumières, aussi bien que les seigneurs et les nobles dames dans leurs palais, des fantaisies et des violences du libertin ?

Mais, avant le *Dom Juan*, tout cela avait passé dans les pièces imitées de celle de Tirso, et ne suffit point pour trancher cette question souvent discutée : Molière a-t-il eu ce premier modèle sous les yeux ? « Il est fort douteux, dit M. Magnin[[7]](#footnote-7), qu’il ait jamais lu Tirso de Molina.… Que doit-il au drame espagnol ? La légende funèbre. » A.-W. Schlegel[[8]](#footnote-8), tout en reconnaissant que le *Dom Juan* « porte la marque de son origine », ne paraît pas croire non plus que son auteur ait remonté à la vraie source ; sa comédie même « prouve, dit-il, que Molière n’entendait pas trop l’espagnol ». Mais où le prouve-t-elle ? Suivant le critique allemand, dans le contre-sens de ce titre : *Le Festin de Pierre*, traduisant les mots : *El Combidado de piedra*; comme si les premiers, quels qu’ils soient, qui, bien avant Molière, ont donné cours à cette traduction[[9]](#footnote-9), n’avaient pas dégagé sa responsabilité.

$10$ D’autre part, Cailhava dit[[10]](#footnote-10) : « Les Italiens prétendent que Molière a fait son *Festin de Pierre* d’après leur *Convié de pierre* : ils se trompent, c’est dans l’original espagnol qu’il a puisé son sujet. » M. Antoine de La tour penche également beaucoup plus du côté de l’Espagne que de l’Italie. Parlant de notre *Dom Juan*, qu’il a très finement analysé dans la comparaison $11$ qu’il en a faite avec le *Burlador*[[11]](#footnote-11), il dit : « Quoi de plus invraisemblable que de supposer que Molière a pu le chercher ailleurs qu’en Espagne, lui qui, à l’exemple de Rotrou et des deux Corneille, a tant de fois puisé à la même source[[12]](#footnote-12) ? »Et, de fait, s’il est douteux que *Dont Garcie de Navarre* ait été imité de quelque auteur espagnol, *la Princesse d’Élide* est tirée d’une comédie de Moreto, dont aucune traduction ne paraît avoir existé au dix-septième siècle[[13]](#footnote-13). La langue espagnole d’ailleurs était alors familière en France aux esprits cultivés. Il est difficile d’admettre que Molière ne la sût pas. L’inventaire fait après son décès[[14]](#footnote-14) signale, dans sa bibliothèque, quarante volumes de comédies françaises, italiennes, *espagnoles*. *Le* *Burlador* s’y trouvait peut-être.

Sur le fait de la connaissance directe que Molière aurait eue de cette pièce, il ne resterait plus de place au moindre doute, si l’on pouvait recueillir quelques indices d’emprunts faits par lui aux vers de Tirso. On croit en découvrir un dans cette fin de l’acte IV de *Dom Juan*: « Prends ce flambeau. — On n’a pas besoin de lumière, quand on est conduit par le Ciel. » Sous une forme plus théologique, nous trouvons chez Tirso ce dialogue peu sensiblement différent : « Attends, je vais t’éclairer. — Ne m’éclaire pas, je suis en état de grâce[[15]](#footnote-15). » Il y a malheureusement une objection. Une imitation italienne, antérieure à la comédie de Molière, a, nous le verrons, quelque chose de semblable.

Ceci fournirait-il un argument plus plausible ? Dans *Le Misanthrope*, joué seize mois après *Dom Juan*, on est frappé de la singulière rencontre des deux derniers vers du sonnet d’Oronte :

Belle Philis, on désespère

Alors qu’on espère toujours,

avec ceux de la sérénade donnée par le marquis de la Mota dans le drame espagnol[[16]](#footnote-16) : « Celui qui espère jouir d’un bien, à $12$ force d’espérer désespère. » Si nous en venions à penser que ce fût là une imitation bien avérée du Burlador, en même temps quelle serait la seule chez Molière, et que nous la rencontrerions comme perdue dans une comédie où nous ne l’aurions pas attendue, il serait piquant et curieux qu’il n’eût voulu prendre à Tirso rien autre chose qu’un trait de mauvais goût, pour avoir occasion de s’en railler. Il n’aurait pas donné là une grande marque de ses sentiments de déférence pour l’œuvre dramatique qui reste le vieux type de tout Festin de Pierre.

A vrai dire, comme on est en droit d’alléguer une rencontre fortuite, il ne saurait y avoir dans la chute du fameux sonnet une preuve assez convaincante contre ceux qui veulent qu’il ait ignoré le *Burlador*. Mais nous dirons, comme M. Magnin : « Qu’importe ? » Ce qui n’est pas douteux, c’est que même lue, et, si l’on veut, admirée pour bien des beautés auxquelles un si bon juge n’aurait pu fermer les yeux, la pièce espagnole a pourtant été laissée à peu près de côté par Molière, comme trop fortement empreinte d’un esprit étranger à notre nation, et composée dans un système dramatique tout différent du nôtre. C’était sans doute un drame d’un puissant effet ; mais, outre que Molière n’aurait plus été là dans son domaine, la France ne ressemblait pas à l’Espagne ; et ce n’était point par l’impression de l’épouvante religieuse que chez nous la vieille légende, toute pleine de la foi du moyen âge, était alors devenue populaire. Le grand attrait qu’elle avait pour les spectateurs de nos théâtres s’explique, nous l’avons vu, par la bizarrerie du spectacle et les changements de décors. Il y en avait une autre : la gaieté, à laquelle Tirso n’avait point pensé. Dans les imitations qu’avaient données les théâtres d’Italie, le drame s’était, en maintes scènes, changé en comédie. L’élément comique prit la première place, disons plutôt toute la place, chez nos Italiens de Paris, qui obéissaient ainsi à leur goût et même au nôtre ; et les lazzi d’Arlequin, très efficaces pour la purgation de toute terreur, dépouillèrent de sa couleur tragique la merveilleuse histoire du convié de marbre. Molière dut regarder de préférence de ce côté. Négligeant volontairement l’ancienne source, il aima mieux, suivant toute vraisemblance, se contenter de celle qui $13$ venait d’Italie, et même la prendre là peut-être où elle se trouvait tout près de lui, sur la scène du Palais-Royal : source dérivée, mais pour lui plus commode, car elle s’était singulièrement éloignée des hauteurs tragiques ; et même elle s’était mise à couler beaucoup trop bas pour que le génie de l’auteur de *Dom Juan*, s’il daignait y puiser quelque peu, ne dût pas la ramener vers ces hauteurs moyennes où se tient la bonne comédie.

On a quelquefois supposé que la troupe espagnole qui, en 1660, s’établit, pour un certain temps, à Paris, « avecque comédie et danse », ainsi que le dit Loret[[17]](#footnote-17), y représenta le drame de Tirso. Rien ne le prouve absolument ; et, si elle l’a représenté, on peut affirmer que l’on y prêta peu d’attention. Les ballets et les castagnettes de Joseph de Prado et de ses camarades furent beaucoup plus goûtés que les ouvrages de leurs poètes. À cette date, leur langue était moins généralement répandue en France que l’italienne. Pour notre goût d’ailleurs, au dix-septième siècle, comme plus tard au dix-huitième, leurs plus belles pièces de théâtre n’étaient, comme le dit Cailhava du drame de Tirso, que « des monstres dramatiques ».  Notre théâtre italien, au contraire, nous plaisait beaucoup.

Nous trouvons partout exprimée au dix-septième siècle, avant et après Molière, l’opinion que *Le Festin de Pierre* nous venait d’Italie, non d’Espagne. Rosimond, qui, peu après Molière, donna sur le théâtre du Marais un *Nouveau Festin de Pierre*[[18]](#footnote-18), dit dans son avis *Au lecteur*: « Ce n’est pas d’aujourd’hui qu’on t’a présenté ce sujet. Les comédiens italiens l’ont apporté en France, et il a fait tant de bruit chez eux que toutes les troupes en ont voulu régaler le public. » Shadwell, un peu plus tard, parlait ainsi au début de la *Préface* de son *Libertin*[[19]](#footnote-19), pièce où le même sujet est traité : « Des Espagnols les comédiens italiens l’ont reçu ; de ceux-ci, à leur tour, les Français, qui ont composé quatre pièces distinctes $14$ sur cette même histoire ». Ces quatre pièces sont celles de Dorimond, de Villiers, de Molière et de Rosimond. Shadwell met donc Molière au nombre des imitateurs des Italiens. Ne doit-on pas tenir compte de ces anciens témoignages concordants ? Il semble même qu’on y pourrait joindre le plus irrécusable de tous, celui de Molière lui-même. On lit, en effet, dans les *Observations sur le Festin de Pierre*, dont nous aurons à parler plus loin[[20]](#footnote-20) : « Molière a très mauvaise raison de dire qu’il n’a fait que traduire cette pièce de l’italien et la mettre en français. » N’est-ce point parler comme si cette excuse et la déclaration que les Italiens ont été ses modèles avaient été recueillies de la bouche même de l’auteur de *Dom Juan*, qui n’a d’ailleurs rien écrit pour la justification de sa comédie ?

Les comédiens italiens que nommait tout à l’heure Rosimond comme ayant apporté en France *Le Festin de Pierre*, sont ceux qui étaient en possession du théâtre du Petit-Bourbon, quand Molière vint le partager avec eux, et qui plus tard s’établirent, comme lui, dans la salle du Palais-Royal, où les deux troupes jouaient, chacune à son tour. Quand ils se mirent à donner *Le Convié de pierre*, de quelle pièce représentée en Italie l’avaient-ils tiré ? Il avait, avec un grand succès, passé d’Espagne dans leur pays. Shadwell parle en ces termes[[21]](#footnote-21) d’un spectacle delà vieille légende, donné dans les églises d’Italie : « J’ai entendu dire à un gentilhomme digne de foi qu’il y a bien des années une pièce fut faite en Italie sur cette histoire ; il l’y avait vue jouée, sous le titre d’*Ateista fulminato*, le dimanche dans les églises, comme si elle faisait partie des dévotions. » Un *Ateista fulminado*, qui aurait été joué dans les couvents d’Espagne, étant également cité, on pourrait bien soupçonner quelque confusion. Quoi qu’il en soit, si ces représentations dévotes ont eu lieu en Italie, elles ne sont à rappeler ici que comme preuve de la grande popularité qu’aurait eue dans ce pays *Le Convié de pierre* espagnol ; et personne apparemment ne supposera que la pièce jouée dans les églises ait été celle que les bouffons italiens nous apportèrent.

$15$ On nomme deux anciennes comédies italiennes, dont le titre est semblable : *Il Convitato di pietra*. C’est la fidèle traduction du titre espagnol. Un des auteurs est *Onofrio Giliberto*, de Solofra ; l’autre *il Signor* ou *il Dottor Giacinto Andrea Cicognini*, de Florence.

*La Drammaturgia* d’Allacci, à la page 87 de sa première édition, qui est de 1666, cite les deux comédies, celle de Giliberto la première, publiée à Naples, par Francesco Savio, 1652, in-12, celle de Cicognini, imprimée à Venise [sans date].

Il serait intéressant de les connaître l’une et l’autre et de pouvoir les comparer à l’œuvre de Molière, qui les avait sans doute lues, et a pu en tirer, plutôt que du drame espagnol, quelque chose à imiter. Pour trouver celle de Giliberto, nous avons, avec une longue persévérance, fait faire des recherches dans les principales bibliothèques de la France, de l’Italie, de l’Allemagne et de l’Angleterre[[22]](#footnote-22). À notre grand regret, elles sont demeurées infructueuses. On s’explique difficilement qu’une pièce autrefois très connue, et dont une impression (ce n’est peut-être pas la première) est citée avec indication précise de date et de lieu, ne se rencontre plus nulle part[[23]](#footnote-23) jusqu’ici, tandis que la comédie de Cicognini est partout, dans des éditions nombreuses publiées en différentes villes d’Italie.

Ce qui rend moins fâcheux qu’une de ces pièces se dérobe ainsi et nous échappe, c’est qu’elle est très vraisemblablement celle dont nous avons deux traductions plus ou moins fidèles, l’une de Dorimond, l’autre de Villiers. Sinon, comme ils n’ont certainement pas traduit Cicognini, il faudrait supposer un troisième *Convié de pierre* italien, que nous ne voyons mentionné nulle part. Du modèle qu’ils ont suivi et dans lequel $16$ il ne paraît pas trop hasardeux de croire trouver la comédie de Giliberto, il nous semble que les deux imitateurs ou traducteurs français doivent nous donner une idée suffisante pour faire juger de ce que Molière a pu y prendre, et qu’ils ne nous laissent d’incertitude que sur les emprunts de détail, qui ne seraient pas, il est vrai, tout à fait indifférents.

La pièce de Dorimond, comédien de la troupe de Mademoiselle, fut imprimée pour la première fois à Lyon, chez Antoine Offray, en 1659, sous ce titre : *Le Festin de Pierre* ou *Le Fils criminel*, tragi-comédie. *La Permission* est du 11 janvier 1659. Cette tragi-comédie avait été représentée à Lyon par la troupe de Mademoiselle en 1658, sans doute pendant le séjour que le Roi, la Reine mère et Mademoiselle firent dans cette ville, où ils entrèrent le 24 novembre pour y attendre la princesse Marguerite de Savoie, dont le mariage avec Louis XIV était projeté[[24]](#footnote-24). Dans le temps où sa troupe venait de s’établir à Paris, dans la rue des Quatre-Vents, Dorimond y fit jouer sa pièce, en 1661. Elle fut réimprimée à Paris, et publiée chez J.-B. Loyson, en 1665, avec le sous-titre de *L’Athée foudroyé*, substitué à celui du *Fils criminel*[[25]](#footnote-25).

$17$ Bientôt après la pièce de Dorimond, parut celle du sieur de Villiers, comédien de l’Hôtel de Bourgogne. Elle fut représentée sur le théâtre de cet hôtel, en 1659, et publiée à Paris, chez Sercy, en 1660 ; à Amsterdam, la même année, sous ce titre : « *Le Festin de Pierre* ou *Le Fils criminel*, tragi-comédie. Traduite de l’italien en français, par le sieur de Villiers. » Dans épître qui la précède, et dont nous avons déjà cité un fragment[[26]](#footnote-26), Villiers dit : « Les Français à la campagne *(il veut parler de la pièce de Dorimond*, *jouée à Lyon)*, et les Italiens à Paris, qui en ont fait tant de bruit, n’en ont jamais fait voir qu’un imparfait original, que notre copie surpasse infiniment. » Comme il s’exprime d’ailleurs modestement sur le mérite de son ouvrage, il est clair qu’il ne se flatte que d’une fidélité de traduction plus parfaite que celle de Dorimond et des Italiens du Petit-Bourbon. Il aurait pu ne pas nommer ceux-ci, qui n’avaient à peu près rien à voir dans l’affaire ; car ce qui nous est resté de leur scénario ne donne pas l’idée qu’ils l’aient tiré de la pièce traduite par Villiers. Dorimond, au contraire, avait réellement travaillé sur le même original. Qu’il l’ait rendu avec moins d’exactitude, nous n’en pouvons juger, n’ayant pu retrouver le commun modèle ; mais il faut croire qu’aucun des deux imitateurs ne s’en était beaucoup écarté, tant ils se suivent de près, scène pour scène. Mêmes acteurs, avec des noms semblables, à l’exception de celui du valet, qui est Briguelle chez Dorimond, Philipin chez Villiers, et de ceux de quelques personnages très secondaires, comme les deux bergères. Nous avons des deux parts Alvaros, père de Dom Juan ou Jouan, Dom Pierre, gouverneur de Séville (le commandeur assassiné), Amarille, sa fille, le pèlerin, le prévôt et les deux archers. L’action se développe absolument la même et dans le même ordre, presque sans différence jusque dans les détails.

Grande, on le voit, est la ressemblance ; et quand on trouve un bon nombre de vers presque semblables, avec les mêmes $18$ rimes, on se demande si Dorimond n’aurait pu accuser Villiers de plus d’un plagiat. Croire cependant que celui-ci n’ait véritablement traduit que le français du comédien de Mademoiselle, ne paraît pas possible. Un tel pillage eût fait scandale ; et l’assertion de Villiers qu’il s’était attaché de plus près au modèle italien, eût mis le comble à l’effronterie, et eût été trop facilement démentie, ce modèle sans doute étant alors fort connu. Nous ne devons donc pas douter que les deux pièces, si bien d’accord dans le fond et pour les détails essentiels, ne puissent être acceptées comme des reflets presque suffisants de l’original italien, lequel, nous l’avons dit, semble bien être l’introuvable pièce de Giliberto. Voyons rapidement ce qui pour nous s’y trouvera de quelque intérêt.

Ce que le premier acte a de plus digne d’être remarqué, c’est qu’il nous montre en Dom Juan un fils criminel, d’où le sous-titre commun aux deux pièces, et peut-être, malgré le silence des bibliographies sur ce point, emprunté à l’ouvrage italien. Les reproches que Dom Alvaros adresse à son (ils sont accueillis par celui-ci avec une si odieuse brutalité, que le malheureux père, comme les spectateurs l’apprendront plus tard, en recevra le coup de la mort. Quelques passages de la pièce de Dorimond feraient même supposer que Dom Juan a pu attenter plus directement aux jours d’Alvaros. De toute façon, le caractère de parricide est imprimé à Dom Juan dans les deux tragi-comédies. Serait-ce pour mieux justifier le tonnerre du dénouement, qui, sur le théâtre d’un pays aux mœurs faciles, aurait pu paraître faire trop de bruit pour quelques femmes mises à mal ? Dès ce maladroit début, le spectateur est trop rempli de dégoût et d’indignation pour que les autres déportements du libertin fassent désormais un grand effet. L’auteur italien avait sans doute lui-même commis cette faute. Molière, qui s’est contenté, avec Tirso de Molina, de mettre d’éloquents reproches dans la bouche du père, et de les faire écouter par un fils froidement impertinent, n’a eu garde de changer, de détruire le vrai sujet de la pièce, dont il était déjà difficile, dont il fût devenu impossible de faire une comédie.

Dans l’acte second, Dom Pierre est assassiné *coram populo* par le séducteur de sa fille. Ce meurtre ensanglante pareillement $19$ la scène dans le drame de Tirso, mais non dans notre *Dom Juan*, où, pour ne pas trop contrarier l’effet général, qui ne doit pas être tragique, il en est parlé comme d’une histoire vieille de six mois. Après la terrible scène, qui ne dispose pas le spectateur aux impressions plaisantes, la comédie, dans nos deux traducteurs, prend bientôt son tour. Le valet, Briguelle ou Philipin, surpris par Dom Juan, qu’il n’a pas d’abord reconnu, montre une amusante frayeur. Son maître, qui s’est fait reconnaître, le force à changer d’habit avec lui. Pris alors pour Dom Juan, le valet fait peur au prévôt et aux archers, qu’il met en fuite. Molière n’a pas oublié l’échange d’habits ; mais, quel que soit l’auteur qui lui ait fourni l’idée du plaisant épisode, il l’a modifié : Sganarelle, qui n’a pas goûté l’invention de son maître, l’a persuadé de se déguiser sous un habit de campagne, et s’est revêtu lui-même d’une robe que Molière désormais ne se fera pas faute d’exposer aux railleries, d’une robe de médecin. Plus comique que le Catalinon de Tirso, le valet des traducteurs de la pièce italienne a une ressemblance un peu moins éloignée avec Sganarelle par sa bouffonnerie, sa poltronnerie et sa gourmandise, faiblement indiquées dans *Le Burlador*. Il a, comme Sganarelle, un reste de scrupules et d’honnêtes sentiments, et, quand sa frayeur n’est pas trop grande, il se hasarde à dire des vérités au méchant maître qu’il sert à contrecœur.

Au troisième acte de Dorimond et de Villiers, Dom Juan, dans une forêt sombre, rencontre un pèlerin à qui il offre sa bourse pour le décider à lui prêter ses habits : scène épisodique à noter, parce qu’elle nous paraît avoir suggéré à Molière l’idée de la belle scène du Pauvre, bien plus originale toutefois et d’un effet tout différent ; mais, outre la circonstance pareille de la rencontre dans la forêt, il y a quelques traits de ressemblance dans les physionomies honnêtes du pèlerin et du pauvre.

Dom Philippe, amant de la fille du Commandeur, s’est chargé de la venger et cherche Dom Juan, qui, déguisé sous les habits du pèlerin, est rencontré par lui, et, jouant un rôle de dévote hypocrisie, l’amène à quitter ses armes pour prier plus humblement *Les Dieux*, et le tue. Voilà qui avertit Molière qu’il peut songer à faire reparaître Tartuffe sous une nouvelle $20$ forme, à la condition de marquer, beaucoup plus fortement, en même temps avec une vérité plus fine que ne l’ont fait ses devanciers, le trait de scélératesse indiqué par eux.

Après le naufrage (acte IV), le Dom Juan des tragi-comédies tient à son valet, qui s’en étonne, des discours édifiants ; il n’est pas très clair, cette fois, que ces discours soient, comme tout à l’heure, hypocrites ; le repentir de Dom Juan, sous l’impression récente du danger, peut sembler sincère ; il ne dure qu’un moment, et la vue de deux bergères en a vite raison. Mais, s’il a été vrai une seule minute (il ne l’est jamais dans Molière), c’est assez pour que le caractère, tel qu’il doit être chez cet impénitent, soit mal soutenu.

Pour l’instruction d’une des deux bergères séduites, le valet, dans l’une comme dans l’autre traduction, déroule la fameuse liste sans fin, que depuis nous avons vue dans presque toutes les pièces sur le même sujet, mais dont Molière n’a pas fait usage, se souciant peu sans doute de faire rire par une plaisanterie outrée et qui n’était plus neuve. Il a seulement conservé l’avertissement donné par le valet, qui, en trahissant son maître, veut faire acte de charité.

La fin des deux pièces dans les quatrième et cinquième actes se distingue du drame de Tirso moins que le reste ; nous retrouvons l’invitation faite à la statue, la table du souper préparée pour le Commandeur dans son tombeau, avec le service noir, les scorpions et les vipères. Remarquons cependant qu’ici c’est le valet qui, sur l’ordre de Dom Juan, convie le Commandeur à souper, et que l’homme de pierre répond par un signe de tête, tandis que, chez Tirso, Don Juan fait son invitation lui-même, et qu’aucun prodige ne l’avertit, en ce moment, qu’elle est acceptée : ce n’est donc pas à la pièce espagnole que Molière a emprunté cette scène.

Les continuateurs d’Allacci (1755) disent que la pièce de Giliberto est en prose. Il n’y a pas à en conclure que les tragicomédies en vers de Dorimond et de Villiers doivent être les traductions d’un autre ouvrage. La prose, dans une tragicomédie française, aurait pu choquer comme une dérogation à l’usage. Les devanciers français de Molière, et, après lui, Rosimond, ont cru devoir se conformer à la règle. Elle ne les a pas beaucoup aidés à produire des chefs-d’œuvre. Les vers de $21$ Dorimond nous ont paru encore plus plats et moins faciles que ceux de Villiers, quelle que soit la médiocrité de ceux-ci.

Si c’est bien Giliberto que les deux imitateurs nous font connaître, Molière n’a peut-être trouvé que bien peu d’emprunts à faire à cet auteur italien, celui toutefois, comme il nous a semblé, de deux idées fort heureuses, qui n’y étaient qu’en germe, et qu’il ne s’est pas contenté de développer, mais qu’il a tellement transformées, qu’elles sont tout à fait devenues siennes : la rencontre d’un homme, pèlerin ou pauvre, dans la forêt, et l’hypocrisie de Dom Juan, particulièrement dans la scène avec Dom Carlos, qui rappelle de loin la scène avec Dom Philippe. L’échange d’habits entre le maître et le valet, l’avis donné par celui-ci à une pauvrette abusée de se défier de l’épouseur du genre humain, le valet forcé d’aller parler à la statue et sa frayeur quand elle baisse la tête, ne se trouvent pas seulement chez Dorimond et Villiers, mais aussi dans un autre *Convié de pierre* que Molière a dû avoir également sous les yeux.

Nous avons parlé d’une pièce italienne antre que celle de Giliberto, et qu’il n’était pas aussi difficile de rencontrer. On l’a imprimée à Venise, à Bologne, à Trévise, à Ronciglione, sous ce titre : *Il Convitato di pietra*, *opéra esemplare*, ou *regia ed esemplare*, ou encore *famosissima ed esemplare, del signor Giacinto Andréa Cicognini*. La plupart de ces impressions sont sans date. Parmi celles que possède notre Bibliothèque nationale il y en a une, celle de Ronciglione, qui porte la date de 1671. Un critique[[27]](#footnote-27), qui l’a eue, comme nous, sous les yeux, s’est hâté de croire qu’elle était nécessairement la première, et que, par conséquent, la comédie n’avait pu être jouée plus tôt que l’année précédente. Il s’est trompé. Nous avons déjà dit[[28]](#footnote-28) que *La Drammaturgia* d’Allacci, édition de 1666, cite la pièce de Cicognini, imprimée à Venise, sans date. Si elle eût été toute récente, il est probable que la représentation et la première publication n’ayant point passé inaperçues, quelque indication de la date, omise dans l’impression de Venise, eût été donnée. Mais nous pouvons établir avec plus de certitude $22$ qu’il faut remonter plus haut que 1665, année où fut joué notre *Dom Juan*. Dans le recueil en sept volumes des comédies de Cicognini que possède la bibliothèque de l’Arsenal, chacune des pièces est précédée d’une dédicace d’un libraire de Rome, Bartolomeo Lupardi. Dans ses dédicaces, la plupart datées de 1663, Lupardi parle du *fameux*, du *grand* Cicognini en des termes qui, même dans un éloge italien, ne permettent guère de le supposer encore vivant. Ce n’est pas tout. La dédicace, datée d’avril 1664, de la comédie *il Principe giardiniero*, a ce passage : « Si abondante fut, dans les sujets scéniques, la veine du docteur Giacinto Andréa Cicognini, que, même depuis sa mort, elle répand, comme à torrents, des ouvrages qu’on avait cessé de représenter. Parmi ces nombreuses pièces posthumes qui ont paru, il y en a une intitulée : *Il Principe giardiniero*[[29]](#footnote-29). » Si l’on s’en rapporte à un ouvrage allemand, *L’Histoire du drame*, par Klein[[30]](#footnote-30), et à une *Histoire littéraire* manuscrite de Cinelli, dont le témoignage y est allégué, Cicognini serait mort en 1650, à Venise. L’exactitude de cette date nécrologique, qui probablement ne s’éloigne pas beaucoup de la vérité, importe peu ici. Il nous suffit de savoir, sans qu’un doute soit possible, qu’en avril 1664 Cicognini ne vivait plus, que sa pièce a donc précédé celle de Molière, et que le texte semblable que nous en trouvons dans toutes les éditions, n’a pu être corrigé ni augmenté par l’auteur, après la représentation de *Dom Juan*.

Si nous avons tenu pour probable que Molière connaissait la pièce de Giliberto dans le texte italien lui-même, il serait peut-être plus difficile encore d’admettre qu’il n’eût pas lu celle de Cicognini, dont il avait, peu d’années avant, dans son *Dom Garcie de Navarre*, imité *Le Gelosie fortunate*[[31]](#footnote-31).

Comparé avec l’autre auteur italien, qui, d’après les traductions que nous en avons citées, a tellement fait ressortir chez Don Juan le caractère de fils criminel, Cicognini a moins dénaturé le sujet ; sa comédie, en trois actes et en prose, est mieux conçue et mieux composée. Les premières scènes $23$ sont fidèlement calquées sur celles du *Burlador*, les dernières aussi, celles qui, dans toutes les variantes qu’on a données du drame de Tirso, devaient rester à peu près invariables. Cicognini a emprunté également au drame espagnol les longs récits faits devant le roi de Castille par le commandeur Oliola (Gonzalo d’Ulloa), son meurtre sur la scène, le naufrage, la pêcheuse séduite et son désespoir. Il a supprimé le rôle du père de Don Juan. Ce qui est de son invention ne manque pas de verve comique. Le valet Passarino jette au milieu de la sombre légende beaucoup de gaieté, par exemple dans la scène où il a avec Don Juan un duel des plus bizarres, et où, celui-ci l’ayant averti qu’il faut quitter Naples, il se lamente sur le macaroni qu’il ne mangera plus. Ailleurs, surpris par Don Juan quand il achève un monologue qui n’est pas à la louange de son maître : « Croyez-vous, lui dit-il, que je ne vous ai pas vu quand vous êtes arrivé ? » Tout en donnant à l’idée un autre tour, Molière a une situation à peu près semblable dans la scène IV du second acte. Pour revenir à la scène de Cicognini, Don Juan, dont les soupçons sont éveillés, soumet Passarino à une épreuve. « Suppose, lui dit-il, que je suis le Magistrat (*il Notaro*).… Or ça..., tu ne veux pas dire le nom du meurtrier du Commandeur ? » C’est ainsi que l’interrogatoire commence. Le valet d’abord ne sait rien ; mais, quand il est menacé de la torture, il oublie que tout cela n’est qu’une fiction, et va trahir son maître. Rien de pareil dans Molière ; mais nous croyons bien qu’il avait pris note de cette scène ingénieuse, et que l’ayant mise en réserve pour une autre occasion, il s’en est souvenu dans *Les Fourberies de Scapin* : « Imaginez-vous que je suis votre père qui arrive[[32]](#footnote-32). » Après l’épreuve de l’interrogatoire, vient l’échange d’habits, dont Molière, nous l’avons dit, a pu prendre l’idée tout aussi bien là que dans l’autre pièce italienne.

Passarino nous paraît plus près encore de Sganarelle que le Philipin et le Briguelle deVilliers et de Dorimond. Molière seul toutefois a donné à son valet un caractère non seulement très plaisant, mais de la naïveté la plus vraie et tel qu’il forme un $24$ excellent contraste avec celui de Dom Juan. Conçues dans un tout autre sens, les deux figures immortelles de Sancho et de Don Quichotte sont à peine plus heureusement opposées.

A la fin de la pièce de Cicognini, Passarino, lorsque Don Juan s’abîme sous ses yeux, s’écrie : « Oh, mon malheureux maître ! oh, mes gages ! Il est allé chez le diable. À l’aide ! au secours[[33]](#footnote-33) ! » On a beaucoup reproché à Molière ce cri de Sganarelle : « Ah ! mes gages ! mes gages ! » qui laisse, a-t-on pensé, le spectateur sous une dernière impression trop peu édifiante. Si les rigoristes, qui ne voudraient pas qu’on pût rire dans un moment si grave, trouvent là une faute, le premier coupable est Cicognini.

Un autre passage de sa comédie semblerait avoir passé presque textuellement dans celle de Molière : « Don Giovanni. *Dimmi, vuoi lume ?* — Statua. *Non ho più bisogno di lume terreno*[[34]](#footnote-34). » Mais ce même dialogue est, avec une légère différence d’expression, dans Tirso de Molina[[35]](#footnote-35).

La pièce de Cicognini mêle les dialectes vénitien, bolonais, napolitain[[36]](#footnote-36). Il serait peut-être subtil de conjecturer qu’elle ait par-là suggéré à Molière l’idée du patois de ses paysans, dont, au reste, Cyrano Bergerac avait donné l’exemple dans *Le Pédant joué*, imprimé en 1654.

On ne peut hésiter un moment sur la connaissance que Molière a dû avoir d’une comédie alors aussi célèbre que l’était celle de Cicognini ; mais la preuve n’en est pas dans les rapprochements qu’on peut indiquer entre cette pièce et *Dom Juan*. Nous la jugerions insuffisante, parce que le canevas des Italiens de Paris fournit les mêmes rapprochements et aurait pu suppléer à la lecture de l’œuvre dont il nous paraît clair qu’il a été tiré. M. Magnin avait déjà conjecturé, sans en paraître tout à fait certain, que ce canevas s’était formé sur *Le Convié de pierre* de Cicognini[[37]](#footnote-37) et non sur celui de Giliberto, $25$ comme d’autres l’ont pensé[[38]](#footnote-38). En effet, ce qui nous reste du scénario de notre troupe italienne s’éloigne de la pièce que font connaître les imitations de Villiers et de Dorimond, et par beaucoup de traits rappelle l’autre.

Ce scénario dut être particulièrement familier à Molière, étant joué sur le théâtre qui était aussi le sien. Molière prenait sans doute plaisir à ces farces populaires, où il a pu trouver quelques idées fort comiques. Si c’est de là plutôt que de Cicognini que lui sont venus les emprunts qui sont à signaler dans le *Dom Juan*, c’est ce que lui-même probablement n’aurait pas su dire, la double source étant connue de lui, et les deux souvenirs ayant aisément dû se mêler.

Quelle que puisse avoir été la part de la fameuse arlequinade dans les éléments dont paraîtrait s’être formé notre *Festin de Pierre* en tout ce qui n’y est point purement original, il est nécessaire d’en dire ici quelques mots, pour que notre rapide revue des pièces, sur le même sujet, dont Molière a nécessairement eu connaissance, ne soit pas incomplète.

Les frères Parfaict, dans leur *Histoire de l’ancien théâtre italien*[[39]](#footnote-39), disent que *Le Convitato di pietra*, comédie en trois actes, fut représenté par les comédiens de ce théâtre « dans les premières années de leur établissement en France ». Ils parlent sans nul doute de leur établissement sous Louis XIV. Suivant une note de Gueullette[[40]](#footnote-40), « *Le Festin de Pierre* des Italiens doit avoir été joué par la troupe de Locatelli en l’année 1658, et il eut un succès prodigieux », D’autres[[41]](#footnote-41) ont proposé la date de 1657, nous ignorons d’après quel renseignement.

$26$ Il se pourrait que les frères Parfaict fussent plus près de la vérité. Constantini, dans sa *Vie de Scaramouche*[[42]](#footnote-42), dit que ce comédien, passant par la petite ville de Fanno en Romagne, y choisit, pour débuter dans son nouveau métier, *Le Festin de Pierre*, « qu’il estimait sur toutes les autres comédies à cause du repas qu’on y fait ».  Ce devait être vers 1633[[43]](#footnote-43). Comme Scaramouche se trouva dans les troupes italiennes qui vinrent en France en 1640 et en 1645, il n’est pas improbable que lui et ses camarades y aient dès lors apporté la comédie, dont un des rôles, celui du valet certainement, lui était familier.

Gueullette, dans sa traduction abrégée du scenario italien du célèbre Dominique Biancolelli (p. 153-169)[[44]](#footnote-44), et Desboulmiers, dans son *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien* (Paris, 1769, tome I, p. 85-94), nous ont conservé seulement des fragments du scenario, ceux qui font surtout connaître le rôle d’Arlequin, valet de Don Juan. Ce valet était Trivelin, à l’époque où le rôle était joué par Locatelli ; il devint Arlequin, quand, Locatelli étant mort, Dominique, qui l’avait doublé de 1662 à 1671, le remplaça, de 1671 à 1688, dans les premiers rôles. En ce temps du comédien qui remplaçait Trivelin, notre *Dom Juan* était connu depuis plusieurs années ; et l’on s’est naturellement demandé si, dans une farce toujours ouverte aux changements impromptu et aux nouveaux traits dont on la chargeait. Dominique, dont nous tenons les fragments du scenario, tel qu’il le jouait, n’avait pas beaucoup profité de la comédie de Molière. Le canevas italien ayant pu être sans cesse modifié, M. Moland[[45]](#footnote-45) a fait la remarque que, « si l’on en voulait tirer des conclusions tendant à revendiquer.… la priorité de certains détails, ces conclusions seraient contestables ». Rien de plus juste. Toutefois il n’a pas moins $27$ raison lorsqu’il penche à croire que « le scénario tracé par Gueullette, d’après les notes de l’Arlequin Dominique, nous a conservé assez exactement la physionomie originale du *Convitato di pietra* ». On va voir en effet que ce scénario se tient souvent très près de la comédie de Cicoguini, et que, plusieurs détails qui offrent des ressemblances avec des passages de *Dom Juan*, étant déjà dans la pièce de l’auteur florentin, avant de se trouver dans l’arlequinade, Dominique n’a pas eu besoin de les emprunter à Molière. Mais il reste quelques passages pour lesquels la question de priorité ne peut se trancher ainsi, ceux qui en rappellent quelques-uns de notre *Dom Juan*, sans se rencontrer ni dans Cicognini, ni dans l’autre auteur imité par Dorimond et par Villiers.

On ne pourrait citer le scénario sans retrancher maints traits d’une licence tout aristophanesque, qui donnent une singulière idée de l’indécence tolérée au dix-septième siècle sur ce théâtre italien, privilégié dans ses bouffonneries. Et même ce qui n’encourt pas une semblable censure doit encore être fort abrégé, pour ne laisser place qu’à ce qui peut faire souvenir de Cicognini ou de Molière.

Dans une des premières scènes, voici d’abord qui est purement du Cicognini, non du Giliberto, tel que nous croyons le connaître : c’est le duel plaisant de Don Juan avec Arlequin, qui se jette à terre sur le dos, tenant à deux mains son épée, et la remuant de façon que Don Juan la trouve toujours.

Après le naufrage, Don Juan a fait la cour à la belle pêcheuse : « La pêcheuse (c’est Dominique qui parle[[46]](#footnote-46)) dit à Don Juan qu’elle compte qu’il lui tiendra la parole qu’il lui a donnée de l’épouser ; il lui répond qu’il ne le peut, et que je lui en dirai la raison. Il s’en va, et cette fille se désespère. Alors je lui remontre qu’elle n’est pas la centième qu’il a promis d’épouser : « Tenez, lui dis-je, voilà la liste de toutes celles qui sont dans le même cas que vous, et je vais y ajouter votre nom. » Je jette alors cette liste roulée au parterre, et j’en retiens un bout, en disant : « Voyez, Messieurs, si « vous n’y trouverez pas quelqu’une de vos parentes. »

Si la liste est, comme nous l’avons vu, dans Villiers, et $28$ probablement dans la pièce italienne qu’il avait traduite, nous la trouvons également dans Cicognini, et les détails du dialogue sont encore là plus semblables à ceux que nous avons dans le scénario. Mais on peut remarquer, dans ce que nous venons de citer du scénario, un trait qui n’est que là et dans Molière, l’ordre donné par Don Juan à son valet d’expliquer ses raisons à la délaissée. C’est à Done Elvire qu’il dit dans notre *Dom Juan* (acte I, scène IV) : « Madame, voilà Sganarelle qui sait pourquoi je suis parti Allons, parle donc à Madame. » Nous avons là un des rares passages où l’on ne sait pas si la première idée appartient au scénario, Cicognini n’ayant rien fourni de semblable, ou si Dominique a imité Molière.

Comme dans Cicognini, Don Juan propose au duc Ottavio de changer avec lui de manteau.

Resté seul avec son maître, Arlequin, lui entendant dire qu’il veut aller chez Donna Anna, la maîtresse d’Ottavio, « s’y oppose et lui parle du Ciel ». Il reçoit un soufflet et dit alors : « Allons donc, puisqu’il le faut[[47]](#footnote-47) ». Molière peut avoir trouvé là comme un germe de la scène II de son premier acte, si ce n’est pas Arlequin qui, cette fois encore, n’ayant pas suivi Cicognini, a fait un emprunt à notre comédie.

Don Juan s’introduit dans la maison du commandeur Don Pierre, dont le nom, qui n’est pas dans Cicognini, mais pouvait bien être dans Giliberto, a passé, comme nous l’avons déjà dit, dans trois de nos pièces françaises. Aux cris de Donna Anna, que Don Juan a voulu déshonorer, le Commandeur, son père, arrive et poursuit Don Juan, qui le tue.

Un bando du Roi a promis dix mille écus et la grâce de quatre bandits à qui découvrira le meurtrier de Don Pierre, ce qui est tiré mot à mot de Cicognini. Pendant qu’Arlequin discourt avec lui-même sur l’édit royal, survient Don Juan, à qui il en donne la nouvelle. Suit l’épreuve (nous la connaissons déjà) à laquelle Don Juan soumet la discrétion et le courage de son valet, qu’il menace de la question, après lui avoir dit de supposer qu’il est le Barigel (*il Notaro* de Cicognini). Puis Don Juan et Arlequin changent d’habits.

$29$ Dans une scène qui se passe à la campagne, Don Juan et Arlequin enlèvent les villageoises. En général, ces scènes épisodiques de paysans et de paysannes étaient différentes dans les différentes pièces inspirées par ce sujet ; chacun les arrangeait librement, à sa guise. Molière seul y a mis une charmante et spirituelle observation des mœurs.

La scène de la statue, qui, d’un signe de tête, accepte l’invitation, est telle que nous l’avons vue dans les pièces italiennes, et qu’elle sera dans Molière, où elle s’écarte un peu de celle de Tirso.

Pantalon, qui a le même rôle que Fichetto dans la comédie de Cicognini, fait briller aux yeux d’Arlequin la récompense promise par le bando. Arlequin assure qu’il ne sait rien. « Imagine-toi, lui dit Pantalon (p. 161), que je sois le Roi et que j’interroge… : Sais-tu qui est le meurtrier… ? — Oui, Sire. — Nomme-le, et tu auras la somme promise. — Eh bien, Sire, c’est.… c’est c’est Pantalon. » Le dialogue est tout semblable chez Cicognini. Arlequin fait des remontrances à Don Juan, qui fait semblant d’y être sensible. Le valet se jette à genoux, Don Juan l’imite et feint d’implorer Jupiter. Arlequin rend grâce au Ciel de sa conversion. Don Juan se relève, et lui donne un coup de pied. On se souvient de Molière[[48]](#footnote-48) : « Ah ! Monsieur, que j’ai de joie de vous voir converti ! » Nous trouvons donc dans le scénario le valet croyant, qui s’adresse au *Ciel*; déjà, dans un passage signalé plus haut, il a parlé à son maître du *Ciel*, expression qui sent bien son Molière. Cicognini ne met dans la bouche de Passarino aucun sermon de morale ni de religion, aucune exhortation à se convertir. Un moment, celui-ci hasarde quelques conseils de prudence, quelques réflexions, que Don Juan lui commande de garder pour lui, sur l’inconstance de la fortune[[49]](#footnote-49). Passarino est un mauvais sujet, qui n’a de physionomie distincte que par sa poltronnerie et sa gourmandise. Rien en lui de ce qui rend Sganarelle si original, de ces honnêtes sentiments que son âme vulgaire, mais naturellement bonne, laisse de temps en temps éclater, pour les faire rentrer bientôt dans le silence $30$ devant la colère du maître. Est-ce donc le scénario qui a donné à Molière l’idée de ce caractère, et celle aussi de l’hypocrisie de Dom Juan, beaucoup plus marquée d’ailleurs chez lui et beaucoup plus sérieuse ? Nous en doutons fort, non seulement par la raison, qu’il faut répéter, de l’incertitude de date qui rend suspects chez Arlequin les traits où il ne se rencontre qu’avec Molière, mais aussi parce que notre auteur avait pu s’inspirer ailleurs. On n’a pas oublié que les remontrances du valet, déjà fréquentes chez Tirso lui-même, et les grimaces de dévotion auxquelles s’amuse un moment Don Juan, sont dans les tragi-comédies de Dorimond et de Villiers.

Il n’aura sans doute pas échappé que, par un prudent anachronisme, c’est de la religion de *Jupiter* que Don Juan se moque dans le scénario, de celle des *Dieux* chez les traducteurs français d’une des comédies italiennes. Molière n’a pas eu cette timidité, qui, tout en laissant beaucoup trop de transparence au voile, détruisait ridiculement toute vérité.

Au dénouement du scénario, Don Juan « abîme[[50]](#footnote-50) sous terre ». Arlequin s’écrie (p. 166) : « Mes gages ! mes gages !  Il faut donc que j’envoie un huissier chez le diable pour avoir mes gages ? » Dans la dernière scène[[51]](#footnote-51), quand le Roi vient sur le théâtre, Arlequin se met à genoux devant lui, et lui dit (p. 166) : « O Roi ! vous saurez que mon maître est à tous les diables, où vous autres grands seigneurs irez aussi quelque jour ; faites donc réflexion sur ce qui vient de lui arriver. » Il est certain que, malgré la moralité finale si rudement tirée de la catastrophe par Arlequin, celui-ci n’est pas là aussi édifiant que le Catalinon de Tirso[[52]](#footnote-52) lorsqu’il dit : « Que Dieu m’assiste ! Qu’est-ce que cela ? Toute la chapelle est en flammes, et je reste avec le mort pour le garder. En me traînant comme je pourrai, je vais avertir son père. Saint Georges ! saint Agnus Dei ! ramenez-moi en paix à la maison. »

$31$ Ceux à qui l’exclamation : « Mes gages ! mes gages ! » parut un scandale dans le *Dom Juan*, en avaient probablement ri chez les Italiens. Ils eurent aussi, l’on s’en souvient, deux poids et deux mesures pour *Tartuffe* et pour *Scaramouche ermite*[[53]](#footnote-53). Il est vrai qu’Arlequin ne s’arrêtait pas, comme Sganarelle, sur le regret des gages perdus : il finissait par une leçon, mais tellement désobligeante pour les grands seigneurs et les rois, que, si Molière se la fût permise, il n’y eût pas eu assez de cris pour le convaincre de lèse-majesté.

Si la sévérité dont furent l’objet quelques hardiesses de *Dom Juan*, qui n’avaient point paru choquer ailleurs, avait été sincère, au lieu d’être un parti pris des haines et des rancunes, on pourrait dire qu’elle honorait Molière, et que si, en ce genre, on ne lui passait rien, c’était parce qu’il avait donné au théâtre français, jusque dans la comédie, une dignité toute nouvelle. Il était naturel qu’une même plaisanterie ne fit pas le même effet sur ce théâtre épuré par lui, et sur une scène de bouffons.

Au reste, ce n’était peut-être pas à cette dernière scène du canevas que Molière avait emprunté les gémissements burlesques de Sganarelle, mais, ainsi qu’on l’a vu, à la comédie de Cicognini, où nos Italiens les avaient trouvés, comme tant d’autres traits.

Par notre analyse de cette comédie et du scénario, on a pu juger s’il n’est pas évident que celui-ci a été tiré de celle-là. Aujourd’hui, dans la pièce de Cicognini, telle qu’on la joue encore sur les théâtres d’Italie, rajeunie plus ou moins heureusement et modifiée à la moderne, on trouve des emprunts faits au canevas, comme si les bouffonneries de Trivelin et d’Arlequin n’avaient été autre chose que des variantes du texte de l’auteur florentin. Nous avons sous les yeux deux petites pièces imprimées de nos jours, et dont nous devons la communication à M. d’Ancona[[54]](#footnote-54). Elles attestent la popularité, persistante dans la Péninsule, de l’œuvre de Cicognini et des $32$ lazzi qui, sur les théâtres du Petit-Bourbon et du Palais -Royal, y avaient été ajoutés, et qu’aujourd’hui l’on trouve naturel d’y rattacher, parce qu’ils n’avaient fait que se greffer sur elle. L’une des deux pièces dont nous parlons a pour titre : *il* *gras* *convitato* *di* *pietra*, *tragicommedia in tre atti. Novara. Ditta libraria Crotti di G. Miglio* (s. d.) ; l’autre : *il* *gras convitato* *di* *pietra*, *dramma tragico in tre atti*, *ad uso de piccoli teatrini. Milano. Tip. Motta di M. Carrara* (s. d.). Elles ne diffèrent que légèrement l’une de l’autre. Celle de Covare surtout copie à peu de chose près ou plutôt traduit dans une langue moins surannée le dialogue de Cicognini. On y rencontre de temps en temps des bouffonneries prises dans le scenario, par exemple, celle-ci que débitait Arlequin, et qui est bien connue : « Si tous les arbres n’étaient qu’un arbre, ah ! quel arbre ! Si tous les hommes n’étaient qu’un homme, ah ! quel homme[[55]](#footnote-55) ! etc. » Il est plus que probable que, depuis le dix-septième siècle, on n’a guère cessé de représenter en Italie des pièces semblables, où se sont perpétués à la fois *Le Convié de pierre* de Cicognini et celui de la troupe italienne de Paris.

Nous avons assez dit comment, avant l’auteur de *Dom Juan*,avait été traité ce sujet fameux dont on s’était engoué en France comme en Italie. Si ce ne fut pas tout spontanément, mais plutôt pour contenter ses camarades, que Molière entreprit à son tour de le mettre sur la scène, il aperçut bientôt quelle comédie il y saurait trouver. Et d’abord il fallait que ce fût une vraie comédie. Il est juste de dire qu’en cela il n’y avait plus guère à innover depuis les Italiens ; mais c’était surtout par le rôle du valet qu’ils avaient égayé la sombre histoire. Ce n’était pas assez pour Molière. Le principal personnage lui-même, s’il ne pouvait être question pour lui de faire rire à la façon d’Arlequin, allait devenir beaucoup moins tragique que comique. N’exagérons rien cependant. Telles étaient les conditions nécessaires du sujet, que, si le drame a toujours été, dans le *Dom Juan*, ramené avec beaucoup d’art au ton et aux effets de la comédie, $33$ il n’a pu ni dû être entièrement évité. Sans compter l’indispensable scène de la statue, n’est-il pas vrai que celle de Done Elvire (VIe de l’acte IV), celle de Dom Carlos et de Dom Alonse (IVe de l’acte III), et le discours presque cornélien de Dom Louis ont un accent qui n’est pas ordinaire dans les pièces de notre auteur ? et peut-être faut-il, dans celle-ci, reconnaître un genre mixte, qui la laisse assez différente d’ailleurs des tragi-comédies de ce temps, et dans lequel Molière s’est trouvé tout à coup passé maître. Il n’en est pas moins certain que, par le caractère dominant, si *Nicomède* et *Dom Sanche* sont des tragédies, *Dom Juan* reste bien une comédie. Molière voulut, de plus, que ce fût une comédie toute française. Il imagina une peinture hardie et profonde de l’homme de cour corrompu, du « grand seigneur méchant homme », qui, dans le vice et jusque dans le crime, porte encore l’élégance, léger autant que froidement cruel dans ses noirceurs, plein de faussetés lâches, quoique toujours intrépide en face du danger, incomparable dans le triple talent de perdre les femmes, de tenir l’épée ferme et de ne pas payer ses dettes. Il le représenta tel qu’il était de son temps, et qu’on pouvait le voir à Versailles, avec sa perruque bien frisée et des plumes à son chapeau. « Toujours des marquis[[56]](#footnote-56) ! » disait-on à Molière. Oui, ici encore, c’était le marquis, non plus toutefois chargé du rôle de « plaisant de la comédie », mais effrayant par sa perversité. Il était difficile qu’un semblable scélérat pût, avec l’indignation, provoquer le rire, n’ayant rien du ridicule qui, chez Tartuffe, se mêle à l’odieux. Il a cependant gardé quelque chose de comique ; et comment ? par son humeur spirituellement railleuse.

Mais cet insolent débauché, plein d’ironie piquante et hautaine, fanfaron d’immoralité et d’impiété, n’est-ce pas le roué de la Régence, que Molière a d’avance connu ? Nous n’avons pas besoin de supposer un pressentiment si singulier du prochain avenir. Tout simplement, Molière a su voir ce qui déjà existait à son époque, l’homme de qualité sans mœurs et sans Dieu. M. Sainte-Beuve[[57]](#footnote-57) cite Retz et Lionne comme « de vrais $34$ originaux du Dom Juan »; non assurément pour faire entendre que Molière ait particulièrement songea eux ; mais il veut donner ces deux exemples, choisis parmi plusieurs autres, des gentilshommes libertins au dix-septième siècle. À ces noms on pourrait joindre ceux des jeunes débauchés qui furent accusés des impiétés de la fête de Roissy, en 1659, Vivonne, Mancini, Manicamp, et le comte de Guiche[[58]](#footnote-58).

M. Michelet a cru devoir donner au *Dom Juan* une véritable portée historique. « Ce qui saisit, dit-il, dans cette fresque brusquée sur l’heure et pour l’heure même, c’est l’audace de l’à-propos[[59]](#footnote-59). » Il dit encore que là le poêle « porta aux marquis le coup décisif et terrible ». Si l’on baisse un peu le ton, il y a du vrai ; mais l’historien s’égare dans une de ses trop subtiles conjectures, dans un des rêves familiers à ses dernières études, lorsqu’à ce portrait, non pas individuel, mais général, du gentilhomme dépravé, il donne un nom, celui de Vardes. Il imagine tout un roman : Molière, qui savait lire dans la pensée du maître, jouait pour lui le châtiment de Vardes, tel qu’il s’apprêtait ; c’était Vardes en personne qui disparaissait dans la trappe. En effet, six semaines après le 15 février 1665, « la main du Commandeur.… serra Vardes, le plongea au plus bas cachot d’une citadelle[[60]](#footnote-60) ». Cette allusion préméditée à une catastrophe imminente n’a pas plus de réalité que ce que M. Michelet nous dit encore des deux publics, de celui de la ville, qui ne reçut pas bien la pièce, « fut de glace », et de celui de la cour, qui, « contre Molière, admira Dom Juan, le trouva parfait gentilhomme ». Où est la trace soit de l’un, soit de l’autre de ces accueils tout contraires faits à notre comédie ? Où voit-on que Louis XIV, dont Molière aurait deviné et secondé les desseins, ait pris, comme il eût dû le faire dans de semblables circonstances, quelque intérêt à une œuvre, sitôt mise de côté, sans doute par son ordre ? Il $35$ reste donc seulement ceci d’incontestable, que Molière avait fait une peinture vivante, contemporaine ; qu’il n’avait trouvé son modèle ni dans la vieille Espagne, ni en Sicile, où il feignit de mettre la scène, mais parmi nos courtisans français.

Il traita les accessoires de sa peinture, de manière à ne permettre aucun doute sur le caractère national qu’il lui donnait.

On trouve dans ses charmantes scènes de paysans et de paysannes la physionomie, le caractère particulier, les mœurs et la langue de nos campagnes. L’épisode, devenu si populaire par sa vérité comique, de M. Dimanche ne laisse pas chercher les créanciers de Dom Juan ailleurs que dans les boutiques de Paris.

Il s’appropria encore le sujet par une autre innovation. Sans le dénaturer, il trouva moyen de le plier à la pensée qui le préoccupait dans ce temps de lutte contre les persécuteurs, en face de qui son courage ne voulait pas désarmer. Pour leur rendre coup pour coup, il n’eut besoin que d’un développement de caractère qui semblait naturellement suggéré par la logique du moraliste. Dom Juan, à qui l’hypocrisie devait peu coûter parce qu’il était sans religion, devint sans peine un autre Tartuffe, sous un costume différent et sous un nouvel aspect : ainsi la précédente comédie s’est trouvée avoir comme une suite, un redoublement. Un dessein tout de circonstance et la vérité absolue se sont conciliés ici sans rien de forcé et avec un rare bonheur, où l’art triomphe.

L’idée d’un Tartuffe homme de cour était heureuse. Peut-être Molière l’avait-il eue en remarquant un léger trait que nous avons vu indiqué par plusieurs de ses devanciers : ceux-ci, dans quelques scènes où Dom Juan grimace la dévotion, l’avaient fait, nous l’avons dit, plutôt railleur que vraiment hypocrite. Mais les premières scènes du cinquième acte de Molière ont un autre sens, une autre portée. Une ironie de mauvais goût, une méchante plaisanterie n’est plus ce dont il s’agit dans le rôle que joue Dom Juan avec son père et avec le frère d’Elvire. Sa nouvelle infamie met le comble à toutes les autres, au moment où la vengeance du Ciel va tomber sur lui ; et par là, pour la première fois peut-être, il fait désespérer de son salut : Sganarelle le remarque bien, quand il voit son maître embrasser décidément la profession $36$ d’hypocrite, et qu’il l’entend en développer les merveilleux avantages. Paraîtrons-nous trop rigoureux si nous disons qu’en cet endroit la fameuse tirade de Dom Juan a peut-être un défaut ? Le personnage, ce que nous croyons sans autre exemple chez Molière, y parle, ce semble, moins que l’auteur, et s’adresse plutôt au public qu’au valet, un peu trop simple pour entendre un tel langage. La préoccupation d’une polémique encore toute brûlante est manifeste, et l’a cette fois emporté sur la parfaite vraisemblance. Quoi qu’il en soit, voilà Molière revenu au combat contre les faux dévots, en même temps que, complétant les vices de Dom Juan par « le vice à la mode », il achève d’un dernier trait la peinture d’une rime noire. Cette dernière forme qu’il a donnée à la scélératesse de Dom Juan n’a rien d’inattendu. Il l’a préparée et fait pressentir de bonne heure, dès la scène III du Ier acte. Là, du reste, et même dans les scènes du cinquième acte, quoi que nous ayons dit de l’hypocrisie de Dom Juan bien autrement prononcée que dans les antres pièces sur le même sujet, elle ne va pas non plus sans beaucoup de moquerie qui s’y mêle. Le jeu sérieux et le persiflage se confondent. Notre hypocrite, toujours moqueur, ne joue point son personnage en pied plat, comme le gentilhomme douteux qui exploite la crédulité d’Orgon, mais en vrai grand seigneur dont le masque de dévotion reste insolent. Cette tartufferie d’homme bien né, une des variétés du genre, qui laisse le caractère conséquent avec lui-même, est surtout marquée avec sa nuance dans la scène où Dom Juan refuse, au nom du Ciel, de donner satisfaction à Dom Carlos par un mariage avec sa sœur, et, ne voulant pas non plus offenser la loi divine par un combat singulier, indique cependant par quelle petite rue il va passer avec son épée, qui sera toujours prête, s’il ne s’agit que de se défendre. Nous avons une autre raison de relever ce trait : Molière, on n’en peut guère douter, l’a tiré de la septième provinciale de Pascal, et a fait de Dom Juan un casuiste de l’école du « grand Hurtado de Mendoza : » nouvelle preuve, après celles qui sont indiquées dans la notice du *Tartuffe*, que Molière ne songeait pas à ménager les jésuites plus que les jansénistes.

Cette seconde campagne contre l’hypocrisie renouvelait le scandale de la première. Mais ce qui fut regardé comme plus $37$ scandaleux encore, ce fut l’athéisme marqué en traits audacieux. La comédie ne semblait pas faite pour des peintures si fortes. On se demanda si, dans son irritation contre l’intolérance religieuse, l’auteur n’en était pas venu à se jouer de toute croyance en Dieu. Que ne s’était-il contenté de nous montrer, comme Tirso de Molina, un libertin frivole, qui demeure au fond, comme tout Espagnol, un croyant, un catholique, et qui offense la religion, sans la nier ? Faut-il dire cependant que Molière ait entièrement innové en faisant de Dom Juan un athée ? Nous avons parlé d’un *auto sacramental* joué, dit-on, avant le drame de Tirso, dans les couvents d’Espagne, sous le titre de *L’Athée foudroyé*[[61]](#footnote-61). Ce même titre fut donné par Dorimond à sa pièce ; comme ce fut seulement en 1665, il se peut que c’ait été après la représentation de *Dom Juan*[[62]](#footnote-62). Ce qui du moins est certain, c’est que Dorimond et Villiers avaient déjà donné à leur principal personnage un caractère très décidé d’impiété. C’est un homme

Qui se moque de tout, ne craint ni dieux ni diables[[63]](#footnote-63).

Toutefois aucun des devanciers de Molière n’avait mis l’athéisme sur la scène aussi peu déguisé qu’il l’est, sous les insolentes réticences et sous les railleries, dans le dialogue de Dom Juan avec Sganarelle, par lequel s’ouvre l’acte III, et dans la scène du Pauvre.

On ne pouvait nier non plus que, dans la catastrophe, l’impénitence de Dom Juan, plus altière encore chez Molière que chez ceux qui l’avaient précédé, ne laissât une impression de grandeur sauvage qui pouvait paraître dangereuse ; et que, sous le feu céleste qui l’écrase, le Prométhée à la perruque blonde n’eût le regard trop ferme pour ne donner aucun doute sur l’effet cherché par l’auteur. Les scrupuleux remarquèrent que les lamentations burlesques de Sganarelle, bien $38$ qu’elles ne fussent pas de l’invention de Molière[[64]](#footnote-64), faisaient rire trop tôt après le coup de foudre, pour que le Ciel fût bien sûr d’avoir le dernier mot dans 1a pièce. Pour défendre et venger la bonne cause, il n’y avait pas même, disait-on, de Cléante, cette fois, mais seulement une foudre suspecte à la rigueur de ne frapper que pour la forme et d’être un vain épouvantail de théâtre, puis un valet trop naïf avec sa religion du Moine bourru et ses raisonnements qui s’embrouillent et se cassent le nez. Tous les zélés, prêts à crier à l’impiété, avaient donc beau jeu. Si Molière, en écrivant *Dom Juan*, n’avait pas oublié la grande querelle du *Tartuffe*, ses ennemis s’en souvenaient autant que lui-même. Leurs rancunes le guettaient, flairant une nouvelle proscription à réclamer.

Voilà pourquoi la carrière de *Dom Juan* fut si courte, et il est inutile de recourir à l’explication donnée par Voltaire[[65]](#footnote-65), qu’une comédie en cinq actes, écrite en prose, sembla une nouveauté inouïe. Quant à la multiplicité des épisodes et aux fréquents changements de scène, où le génie de Molière s’est trouvé tout à coup non moins à l’aise que celui des poètes les plus hardis des théâtres étrangers, s’il est vrai qu’ils passaient alors chez nous pour de graves irrégularités, ils n’expliqueraient pas non plus un mauvais succès de la pièce : on en avait, dans ce sujet, pris son parti depuis longtemps. Non, aucune méprise du goût public ne fit injustice à *Dom Juan*. S’il vécut peu, c’est qu’il eut, bien que plus silencieusement, le sort que le *Tartuffe* avait eu l’année précédente.

La pièce fut jugée irréligieuse, et ceux qui, sincèrement ou non, en portèrent ce jugement, se firent écouter : ces deux faits sont hors de doute, sans que nous connaissions bien toute l’histoire des réclamations soulevées, des raisons que l’on crut avoir d’y faire droit, et de l’ordre secrètement donné, d’abord de faire des suppressions, puis d’arrêter les représentations de la pièce par une suspension, qui devint définitive. Pour nous faire cependant quelque idée des plaintes qui, au nom de l’intérêt des croyances religieuses, durent s’élever de plus d’un côté, nous avons un libelle qui eut du retentissement $39$ et dont nous devrons bientôt reparler. La permission de l’imprimer est datée du mois d’avril 1665. Il avait été sans doute écrit dans le temps que la pièce se jouait encore. L’auteur de ce violent réquisitoire nous dit qu’il n’était pas le seul, ni le premier qui eût senti le venin : un ambassadeur s’était écrié que dans cette comédie il *y* avait bien de l’impiété ; une dame avait dit à Molière : « Votre Figure baisse la tête, et moi je la secoue[[66]](#footnote-66). » Pour la seconde fois, en moins d’un an, ces timorés ou ces malveillants eurent gain de cause contre Molière, et *Dom Juan* disparut après la quinzième représentation. En plein succès, une mort si brusque n’est pas une mort naturelle ; le coup d’autorité a laissé sa marque visible, bien qu’il eût frappé discrètement, sans scandale. Les faits parlent : dès la seconde représentation, la fameuse scène du Pauvre avait disparu, au moins en partie. Le dénonciateur l’atteste, en même temps qu’il explique en quoi elle avait offensé la piété : « Un pauvre, dit-il (p. 225), à qui l’on donne l’aumône à condition de renier Dieu » ; et il ajoute dans une note : « en la première représentation ». D’autres retranchements paraissent avoir été imposés de très bonne heure, tous ceux sans doute auxquels se conformèrent plus tard, dans leur premier texte, les éditeurs de 1682, et qui furent alors jugés insuffisants, puisque, après l’impression de ce texte, l’on exigea des cartons.

Après le vendredi 20 mars, avant-veille du dimanche de la Passion, *Dom Juan*, nous l’avons dit ; cessa d’être joué. Il est clair que pendant les vacances de Pâques, Molière fut averti qu’il valait mieux le faire de lui-même disparaître de l’affiche.

Dans le temps où la pièce était encore au théâtre, le libraire Louis Billaine avait obtenu, pour la faire imprimer, un privilège, accordé pour sept ans, qui porte la date du 11 mars, et fut présenté à l’enregistrement de la chambre des libraires le 24 mai[[67]](#footnote-67). Cependant Billaine ne lit point usage de ce privilège, que probablement il reçut avis de laisser sans effet.

Contre cette proscription, qui, par ménagement pour Molière, resta clandestine, l’auteur de *Dom Juan* ne lutta pas $40$ comme il avait fait dans l’affaire du *Tartuffe*. Celle-ci restait pour lui l’intérêt principal ; et *Dom Juan* ne lui paraissait, tout au plus, qu’un épisode de la rude bataille dont cette petite diversion ne devait pas compromettre les grandes opérations. Il se peut d’ailleurs que, malgré les beautés de premier ordre de sa nouvelle comédie, il en mît lui-même la valeur en quelque doute. Elle n’était, après tout, qu’une improvisation de son génie, jetée à la hâte à ses camarades, qui la sollicitaient. Peut-être aussi les aristarques, plus choqués que ne dut l’être le public de son irrégularité, qui, aujourd’hui seulement, nous semble une liberté si heureuse, l’invitaient-ils à en faire peu de cas. Il y a toute apparence qu’il l’abandonna sans trop de peine ; et nous ne voyons pas qu’il ait cherché sur ce terrain à reconquérir la position enlevée par ses ennemis. Rien de semblable aux placets ni à la préface du *Tartuffe*. Dès lors le spectacle de quelques hostilités assez courtes entre le parti de l’attaque et celui de la défense, à laquelle Molière ne prit aucune part directe, n’offre pas le même intérêt que l’histoire du précédent chef-d’œuvre, victorieux en 1669. Cependant les coups échangés, à l’occasion de *Dom Juan*, ne doivent pas être tout à fait passés sons silence.

Le libelle que nous venons de mentionner a pour titre : *Observations sur une comédie de Molière intitulée* le Festin de Pierre, *par B. A. Sr D. R.*, *advocat en parlement. À Paris, chez N. Pepingué*. 1665. *Avec permission* (en date du 18 avril 1665). Une autre édition suivit de près ; elle porte cette fois, au titre, le prétendu nom de l’auteur en toutes lettres : *le Sieur de Rochemont*; et, au bas de la dernière page, un permis d’imprimer du 10 mai 1665. On connaît encore de la même année, d’une part, une édition, avec quelques adoucissements, et, de l’autre, diverses réimpressions, dont une au moins est une contrefaçon : voyez ci-après, p. 217, note I.

Ce n’était plus, sinon par échappées, la violence maladroite de Pierre Roullé. L’avocat en parlement entend mieux la rhétorique ; et, comme nous donnons ci-après en appendice son acte d’accusation, on pourra juger de sa très véritable habileté d’écrivain. Il parle d’abord d’un ton modéré, et l’on voit qu’il a commencé par faire effort pour déchirer doucereusement, au lieu de mordre à belles dents comme le curé de $41$ Saint-Barthélemy. Mais la véhémence ne se fait pas longtemps attendre : « Qui peut supporter, dit-il (p. 220), la hardiesse d’un farceur qui fait plaisanterie de la religion, qui tient école du libertinage, et qui rend la majesté de Dieu le jouet d’un maître et d’un valet de théâtre, d’un athée qui s’en rit, et d’un valet, plus impie que son maître, qui en fait rire les autres ?… Un athée, foudroyé en apparence, foudroie en effet et renverse tous les fondements de la religion, à la face du Louvre, dans la maison d’un prince chrétien. » Bientôt même, comme s’il eût enfin voulu rivaliser avec l’auteur du *Roi glorieux*, le libelliste se laisse entraîner à la grossière injure (p. 220) : « Il faut avouer que Molière est lui-même un Tartuffe achevé et un véritable hypocrite. »

Quel était ce sieur de Rochemont qui, malgré de telles fautes de goût, savait écrire, en qui l’on pouvait reconnaître un style poli, du moins dans un certain sens du mot ? Dans la première des réponses qui lui furent faites la même année[[68]](#footnote-68), on l’appelle (p. 235) un « inconnu » ; mais on entend assurément par là un auteur plus ou moins bien caché derrière un pseudonyme, puisque, un peu plus loin (p. 236), on lui adresse cette apostrophe : « Cher écrivain, de peur qu’en travaillant à vous attirer cette réputation d’homme de bien, vous ne perdiez celle que vous avez d’être fort habile homme et plein d’esprit ». C’est assez déclarer que, sous le masque, on reconnaît à qui l’on a affaire. On avait affaire à un janséniste. Le même défenseur de notre poète ne laisse là-dessus aucun doute quand il dit (p. 233) : « Il traite M. de Molière de démon incarné, parce qu’il a fait des pièces galantes et qu’il n’emploie pas ce beau talent — à traduire *La Vie des Saints Pères*. » Le trait va tout droit à Port-Royal : la traduction des *Fils des saints Pères des déserts* en sortait. Nous tenons donc l’essentiel, et nous pouvons nous en contenter ; mais lever plus qu’à demi le voile n’a point semblé impossible. Un critique, qui n’en est pas à faire ses preuves de sagacité, M. Livet, s’en est tout récemment chargé[[69]](#footnote-69) ; y a-t-il réussi ? $42$ peut-être. Il a fait attention aux initiales B. A. qui précèdent celles du nom de guerre, Sr D. R. (*Sieur de Rochemont*), et aux mots « advocat en parlement » qui le suivent. Ce B et cet A, ainsi que la profession, lui ont paru ne pas mal désigner l’avocat Barbier d’Aucour, celui-là même dont la plume de polémiste s’attaqua l’année suivante à Racine[[70]](#footnote-70), et qui devait un jour être jugé assez habile écrivain pour entrer à l’Académie française. Le sieur de Rochemont aurait ainsi tout l’air, avec son B et son A, d’avoir tenu à être deviné, et d’avoir un peu fait comme la nymphe qui, avant de fuir derrière les saules, est bien aise qu’on l’ait vue. M. Livet, s’attachant au petit problème, a cherché un surcroît d’évidence dans la comparaison du style des *Observations* avec celui d’autres écrits de Barbier d’Aucour. Les preuves de ce genre sont délicates à manier et difficilement décisives. Nous renvoyons les experts à celles que M. Livet a finement développées.

Ce qui nous importe surtout, c’est qu’un contemporain, qui connaissait bien *L’Inconnu*, le savait janséniste. Ainsi, quoique Molière, dans *Dom Juan*, comme dans le *Tartuffe*, eût pris certains traits de sa peinture aux jésuites, tels que les a représentés Pascal, il s’est trouvé, dans le parti contraire, des plumes pour guerroyer contre l’une et l’autre comédie : ce $43$ qui force à reconnaître que chacun de ces deux hardis ouvrages avait fait coup double, ou plutôt blessé indistinctement tous les dévots. Le *Dom Juan* s’en trouva mal. Accusé d’offense contre « ce qu’il y a de plus saint et de plus sacré dans la religion » (ce sont les termes de Rochemont ; p. 118), non seulement il dut être retiré de la scène, mais, lorsque, après la mort de Molière, il fut imprimé, la censure le mutila plus sévèrement encore qu’au temps des représentations.

Baillet, encore un ami de Port-Royal, qui n’entendait pas raillerie, s’imagina même, sans aucun regret, qu’il avait été entièrement anéanti. « M. de Molière, dit-il dans ses *Jugements des savants[[71]](#footnote-71)*, a.… fait un grand nombre de comédies, tant en vers qu’en prose, que l’on a partagées en sept volumes — On ajoute une autre comédie, qui porte le titre du *Festin de Pierre* ; mais elle ne paraît plus au monde ; du moins n’a-t-elle pas été mise dans le recueil des autres, de sorte qu’elle doit passer pour une pièce supprimée, dont la mémoire ne subsiste plus que par les *Observations* qu’on a faites contre cette pièce et celle du *Tartuffe*. » Voilà une comédie enterrée ; mais l’inhumation est précipitée. Baillet, peu soucieux de se tenir bien au courant de la littérature du théâtre, ignorait que la pièce qu’en 1686 il supposait disparue avait été recueillie parmi les œuvres posthumes du poète ; son ignorance lui était agréable, et il lui plaisait de croire les *Observations* d’un janséniste le seul souvenir, digne de passer à la postérité, qui marquât encore dans l’histoire dramatique la place où avait été cette œuvre du démon.

Il aurait pu ajouter, sans sortir des cours de littérature de l’austère Port-Royal, que la même mémoire subsistait aussi, non moins amère et malveillante, dans les écrits du prince de Conty. « Y a-t-il, avait dit l’auteur des *Sentiments des Pères de l’Église sur la comédie et les spectacles*[[72]](#footnote-72), y a-t-il $44$ une école d’athéisme plus ouverte que *Le Festin de Pierre*, où, après avoir fait dire toutes les impiétés les plus horribles à un athée qui a beaucoup d’esprit, l’auteur confie la cause de Dieu à un valet, à qui il fait dire, pour la soutenir, toutes les impertinences du monde ? Et il prétend justifier à la fin sa comédie si pleine de blasphèmes, à la faveur d’une fusée, qu’il fait le ministre ridicule de la vengeance divine ; même, pour mieux accompagner la forte impression d’horreur qu’un foudroiement si fidèlement représenté doit faire dans les esprits des spectateurs, il fait dire en même temps au valet toutes les sottises imaginables sur cette aventure. »

Molière avait déjà montré qu’il n’était pas embarrassé pour se défendre ; mais, ayant pour le moment d’autres soins et une autre lutte, il laissa se présenter qui voulut pour relever le gant. On connaît deux champions qui répondirent au sieur de Rochemont. Leurs apologies, dont nous avons déjà cité quelque chose, furent publiées l’une et l’autre en 1665, et, à quelques jours de distance, chez le libraire Quinet. Il serait superflu de les analyser ici, parce que l’intérêt qu’elles offrent comme pièces contemporaines nous a engagé à les donner en appendice, dans toute leur étendue, à la suite des *Observations* qu’elles réfutent. Celle de ces réponses qui a été mentionnée plus haut[[73]](#footnote-73), comme pouvant mettre sur les traces du soi-disant Rochemont, et qui vit le jour la première[[74]](#footnote-74), n’est pas la meilleure. L’écrivain reconnaît lui-même que sa plume est inexpérimentée. L’autre[[75]](#footnote-75), sans être un chef-d’œuvre, est bien supérieure. Robinet nous apprend que celui à qui elle est due était connu par de nombreux ouvrages ; il ne le désigne pas autrement. Elle venait de paraître lorsqu’il écrivit sa lettre en vers datée du 9 août 1665. Le premier apologiste avait $45$ une avance de dix jours. Voici *L’Apostille* dans laquelle Robinet nous a conservé ces détails :

Partisans du Festin de Pierre,

Indignés de l’injuste guerre

Qu’un atrabilaire Docteur [[76]](#footnote-76)

A faite à son célèbre auteur,

Je vous avertis qu’une plume

Artisanne de maint volume

L’a défendu, mais du bel air,

En un style énergique et clair,

Et tout à fait avec méthode,

Sans citer Digeste ni Code.

Ne prenez pas Marc pour Renard[[77]](#footnote-77),

Car ici, raillerie à part,

Et sans que personne s’offense,

Ce n’est pas certaine défense,

Qui depuis dix jours a paru,

D’un auteur armé non à cru,

Qui carabinant et peu ferme,

Effleure à peine l’épiderme.

Je parle d’un autre galant,

Je parle d’un autre assaillant,

Et d’une escarmouche nouvelle,

Autant vigoureuse que belle :

Et vous apprendrez chez Quinet

Ce qu’ici vous dit Robinet.

Le second champion, dont le gazetier juge l’apologie très $46$ vigoureuse, et qui, malgré des apparences bien fortes, n’admettait pas encore, à la date où il écrivait, que le Roi eût mis l’interdit sur *Le Festin de Pierre*[[78]](#footnote-78), nous a conservé une parole de ce prince, très obligeante pour l’auteur de *Dom Juan*,Rochemont, dit-il[[79]](#footnote-79), avait fait, avec beaucoup d’adresse, « le dénombrement de tous les vices du libertin ; mais je ne crois pas avoir beaucoup de choses à y répondre, quand j’aurai dit, après le plus grand monarque du monde, *qu’il n’est pas récompensé* ». Quelle que soit la valeur de cette bienveillante remarque, il est probable qu’on n’aurait pas osé l’attribuer au Roi, s’il ne l’avait pas faite ; elle prouverait que, pour le *Dom Juan*, comme pour le *Tartuffe*, si Louis XIV ne put s’empêcher de tenir compte des réclamations soulevées, au fond il était du parti de Molière, et ne le gêna qu’à contrecœur et la main forcée. Rien d’étonnant alors dans le ménagement d’un avis, donné seulement tout bas, de retirer la pièce, et dans la pension accordée à Molière en août 1665[[80]](#footnote-80), qui fut un adoucissement du coup, en écartant tout soupçon de disgrâce.

Et cependant, si Baillet a beaucoup exagéré en prétendant qu’il ne restait plus vestige de *Dom Juan*, il n’est pas entièrement faux que la pièce pouvait passer pour supprimée, puisqu’on ne se sentit plus libre ni de la représenter, ni de l’imprimer, au moins tant que Molière vécut. Ce fut seulement neuf ans après sa mort, en 1682, que la Grange et Vinot se risquèrent à publier, dans le septième volume de leur édition des *Œuvres de Molière* (premier des *Œuvres posthumes*), cette comédie, tellement oubliée et mal connue alors, que, parmi les autres pièces de notre poète, des libraires de Hollande avaient remplacé, en 1674, *Dom Juan* par la tragicomédie de Dorimond[[81]](#footnote-81). La Grange et Vinot retranchèrent les passages dont on s’était le plus scandalisé, se conformant $47$ probablement au texte des dernières représentations. Les retranchements, cette fois, ne satisfirent pas ; la police exigea plusieurs cartons après l’impression, peut-être même, à ce qu’on croit, la vente déjà commencée. On a trouvé trois exemplaires seulement qui ont échappé, soit complètement, soit partiellement, à la censure. L’un d’eux, qui n’a aucun carton, a appartenu au lieutenant général de police, Nicolas de la Reynie. « Il a fallu, dit M. Magnin, l’existence des éditions frauduleuses d’Amsterdam, 1683, et de Bruxelles, 1694, pour qu’au dix-neuvième siècle les derniers éditeurs de Molière aient pu nous rendre enfin, à deux cents ans d’intervalle, le texte si péniblement complété du *Festin de Pierre*[[82]](#footnote-82). » Nous reparlerons, à la fin de cette *Notice*, des éditions que nous avons eues sous les yeux, et dont nous avons fait usage pour la constitution de notre texte et pour l’indication des variantes.

Avant l’impression de *Dom Juan* due aux soins des éditeurs de 1682, cette belle comédie semblait effacée d’autant plus profondément de presque toutes les mémoires, que, non content de l’avoir ensevelie dans les oubliettes de la censure, on avait suscité en 1677, pour en usurper la place, un *Festin de Pierre* fait à son image, et dont l’apparence était très agréable. Ce que l’on a remplacé, on peut le croire bien tué : il ne l’est cependant que lorsque, en le remplaçant, on le surpasse. Mais il n’est pas facile de faire mieux que Molière. Un élégant et facile versificateur, Thomas Corneille, à bonne intention sans doute, se chargea de remettre sur ses pieds la pièce qui, depuis douze ans gisante, paraissait en danger de ne pouvoir se relever. Comme s’il était de ceux qui en voulaient expliquer la disparition par le tort qu’avait eu Molière de l’écrire en prose, il la rima ; mais il n’ignorait pas qu’il fallait surtout la rendre plus inoffensive, l’expurger. Sa traduction en $48$ alexandrins bien tournés fit sa première apparition, le vendredi 12 février 1677, sur le théâtre de l’Hôtel Guénegaud. Dans *Le Nouveau Mercure galant*, où il écrivait lui-même, le succès de son rhabillage décent fut célébré ainsi par son confrère, son compère, de Visé : « Je ne dois pas oublier de vous dire qu’on a fait revivre une pièce dont vous n’osiez dire, il y a cinq ou six ans, tout le bien que vous en 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 qu’elle n’a rien perdu des beautés de son original, qui même y en a fait trouver de nouvelles. Vous voyez bien que c’est du *Festin de Pierre* du fameux Molière dont je vous parle. Il a été extrêmement suivi pendant les six représentations qui en ont été données  Le grand succès de cette pièce est un effet de la prudence de M. 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 en a retranchées[[83]](#footnote-83). » Il serait injuste de ne pas reconnaître que cette prudence louée par de Visé n’alla pas aussi loin qu’on eût pu le craindre. Si la scène du Pauvre manque, tandis que plus tard les éditeurs de 1682 se contentèrent d’y faire des suppressions ; si, après la disparition de son maître dans l’abîme, Sganarelle ne pleure plus ses gages, le grand couplet sur l’hypocrisie est assez fidèlement traduit ; et dans la scène 1re de l’acte III on trouve conservée une grande partie de ce qui fut plus tard condamné à disparaître dans l’édition cartonnée de la Grange. Bien qu’en beaucoup d’endroits Thomas Corneille ait effacé, non pas volontairement, nous le pensons, mais par impuissance de traducteur, la marque du maître, en général il se tient de près sur ses traces ; et, s’ils n’ont pas la vigueur franche et le relief de la prose à laquelle ils se sont substitués, ses vers, en dépit de quelques chevilles, ne sont pas sans mérite : la contrainte de la traduction n’y a pas trop ralenti la verve. Thomas Corneille nous apprend lui-même qu’il faisait représenter sa comédie sous le nom de $49$ Molière, ce qui peut-être était moins respectueux qu’il ne croyait. Depuis, l’usage s’est longtemps maintenu d’associer les deux noms sur l’affiche, comme ceux de collaborateurs. Il n’est pas douteux qu’en dérobant à l’auteur de *Dom Juan* sa signature, son traducteur ne songeait qu’à lui rendre modestement hommage. Voici comment il parle dans son avis *Au lecteur*: « Cette pièce, dont les comédiens donnent tous les ans plusieurs représentations, est la même que feu M. de Molière fit jouer en prose peu de temps avant sa mort. Quelques personnes qui ont tout pouvoir sur moi m’ayant engagé à la mettre en vers, je me réservai la liberté d’adoucir certaines expressions qui avaient blessé les scrupuleux. J’ai suivi la prose assez exactement dans tout le reste, à l’exception des scènes du troisième et du cinquième acte, où j’ai fait parler des femmes. Ce sont scènes ajoutées à cet excellent original, et dont les défauts ne doivent point être imputés au célèbre auteur sous le nom duquel cette comédie est toujours représentée. » Le ton de ces courtes lignes est convenable. Mais fallait-il dire que Molière avait fait jouer *Dom Juan* « peu de temps avant sa mort » ? Il ne semblerait pas que 1665 fût si près de 1678. Celte inexactitude de date peut être soupçonnée d’une certaine adresse : la proscription qu’avait soufferte la pièce se trouve ainsi dissimulée, parce qu’on avait un peu de honte d’avoir été chargé de la rendre définitive. « La liberté d’adoucir certaines expressions » est assez plaisamment imaginée. Cette liberté-là, qui devait avoir été commandée, ressemble beaucoup à une servitude. Thomas Corneille a fait ce qu’il devait en revendiquant comme siennes, avec leurs défauts, les scènes II et III de son troisième acte, et la scène III du cinquième. Rien de moins heureux que ces scènes parasites. Il aurait dû s’excuser aussi d’avoir gâté dans l’acte IV la scène pathétique de Done Elvire. Là, pour avoir voulu développer, corriger, il est sorti du ton vrai, le seul touchant.

Il y avait toutefois assez d’agrément dans la versification, et surtout il restait assez de Molière dans toute la pièce, pour que le public fût satisfait. De Visé n’est pas inexact lorsqu’il parle du succès. La recette de la première représentation fut de 1273 livres, 10 sous. Les suivantes attirèrent aussi beaucoup de $50$ monde. La veuve de Molière, qui allait, cette année même, le 31 mai, épouser Guérin d’Estriché, lit, en vendant une portion de l’héritage du génie, devenue improductive, sinon une bonne action, du moins une bonne affaire. Thomas Corneille, qui, pour sa part, ne tira profit que de son travail, non d’une trahison domestique envers la gloire, fut de moitié dans l’avantageux trafic. La délibération de la troupe de la rue Mazarine sur la somme dont elle eut à payer les droits de Mlle Molière et ceux du collaborateur posthume que celle-ci avait donné au grand poète, est consignée en ces termes sur le *Registre* de la Comédie-Française[[84]](#footnote-84) :

Cejourd’hui lundi 8e mars 1677, la Troupe s’est assemblée à la chambre commune, dans la résolution d’achever de payer Le *Festin de Pierre* qu’elle a acheté de la veuve du sieur P. de Molière et du sieur de Corneille, qui l’a mise eu vers : cet achat fait moyennant deux cents louis d’or. À cause que ce dit *Festin de Pierre* n’a pu être représenté que le 12 février de ladite année, quoiqu’il le dût être six semaines entières auparavant, ce que la Troupe a trouvé avantageux, à l’occasion de la concurrence des deux *Phèdres*, et d’autant qu’il n’a été payé sur les représentations dudit *Festin de Pierre* que neuf cent douze livres douze sous, ainsi qu’il se voit par le registre, la Troupe a délibéré de payer, des deniers qui sont entre les mains du sieur la Grange à elle appartenant, la somme de douze cent quatre-vingt-sept livres huit sous, pour parfaire lesdits deux cents louis d’or. Lequel sieur de la Grange a désiré pour sa décharge que la présente délibération fut écrite sur le présent registre.

De la Grange, d’Auvilliers, Guérin, Rosimond, Hubert.

Voici la quittance donnée par Mlle Molière de la somme partagée également entre elle-même et Thomas Corneille :

Je soussignée confesse avoir reçu de la Troupe, en deux payements, la somme de deux mille deux cents livres, tant pour moi que pour M. de Corneille, de laquelle somme je suis convenue avec $51$ ladite Troupe, et dont elle est demeurée d’accord pour l’achat de la pièce du *Festin de Pierre*, qui m’appartenait, que j’ai fait mettre en vers par ledit sieur de Corneille… : dont je quitte la Troupe et tous autres. Fait à Paris, ce 3e juillet 1677[[85]](#footnote-85).

Signé : *Armande-Gresinde-Claire-Élisabeth* Béjart.

Mlle Molière, on l’aura remarqué, parle comme si elle eût fait la commande des vers ; mais nous ne pensons pas qu’on doive supposer de sa part quelque chose de plus qu’une permission rendue nécessaire par son droit de propriété. Quand Thomas Corneille disait avoir obéi à quelques personnes qui avaient tout pouvoir sur lui, il ne pouvait parler de son obéissance à la comédienne. D’après ses expressions mêmes, il est clair que l’encouragement ou l’ordre lui était venu de plus haut.

Il paraît singulier que les comédiens et le public se soient accommodés si longtemps d’une substitution qui les dépossédait d’un chef-d’œuvre. La routine a une étrange puissance. Il faut tout dire cependant. Des personnes, chez qui le sentiment de l’art n’est pas médiocre, pensent aujourd’hui encore qu’on avait, pour s’en tenir au *Festin de Pierre* versifié, de meilleures raisons que l’habitude paresseuse. L’expérience, disent-elles, avait appris aux comédiens que, soutenus par le vers, les effets comiques y saisissent plus facilement les spectateurs, et que, pour être autrement forts, au jugement des hommes de goût, les traits de la prose de Molière, par cela seul qu’au théâtre ils se rendent moins maîtres de l’oreille, n’y portent pas toujours autant. Qu’on admette ou non cette excuse de la durée d’un règne usurpé, cette durée fut de plus d’un siècle et demi.

Cependant, depuis 1665 jusqu’au temps où les théâtres de Paris reprirent le vrai *Dom Juan*, la prescription ne fut-elle jamais interrompue sur quelque autre de nos scènes ? Il reste une trace assez curieuse de représentations de la pièce, en $52$ Dauphiné peut-être, certainement dans quelque province. C’est une annonce de spectacle que nous avons sons les yeux, et que nous donnons en appendice[[86]](#footnote-86). Elle est intitulée : *La Description des superbes machines et des magnifiques changements de théâtre du Festin de Pierre ou l’Athée foudroyé de M*. *de Molière*. L’orthographe de l’imprimé, ce sous-titre même de L’*Athée foudroyé*, dont l’inexactitude vient sans doute de quelque confusion avec d’anciennes pièces sur le même sujet, tout prouve que cette espèce de circulaire de comédiens est du dix-septième siècle. Nous la croyons même du temps où Molière vivait encore. Vers le commencement nous y lisons que « ce dernier *Festin de Pierre* a couronné l’œuvre ». Or il ne fut le dernier que jusqu’au moment où fut joué celui de Rosimond (1669) ; il serait difficile de supposer que la représentation du *Nouveau Festin de Pierre* du théâtre du Marais eût pu rester inconnue des comédiens de province. La circulaire nous paraîtrait donc antérieure à 1669. D’un autre côté, nous ne la daterions pas de ces courtes semaines pendant lesquelles la comédie de Molière se maintint, à Paris, sur le théâtre. Outre qu’on n’aurait pas été prêt sitôt à la représenter ailleurs, il est probable que, dans sa nouveauté, on n’y aurait pas introduit autant de changements que nous en trouvons dans l’annonce. Si nous ne nous trompons pas en pensant qu’il s’agit d’un temps renfermé entre 1665 et 1669, il n’est pas sans intérêt d’apprendre qu’à une époque où la pièce avait disparu de la scène du Palais-Royal, on avait la liberté en province de la montrer au public : ce qui ne s’expliquerait pas, si la suppression en avait été à Paris officiellement $53$ signifiée. Mais la troupe de province devait du moins être informée de tout ce qui y avait été jugé dangereux. De là sans doute les altérations, qu’il est naturel de supposer avoir été conseillées par la prudence, ou peut-être même exigées par l’autorité. L’analyse donnée par l’annonce, et qui suit la comédie de scène en scène, n’indique pas la scène du Pauvre. Elle nous apprend, dans la mention de la scène I de l’acte III, que « l’opiniâtreté de Dom Juan dans son athéisme est combattue par de fortes raisons ». Si l’on ne suppose pas les rédacteurs du prospectus merveilleusement naïfs, on avait donc retranché, remplacé même, par une sorte de prédication sérieuse, tout ce qui rend ridicule l’argumentation de Sganarelle et avait fait scandale ? On peut noter d’autres changements plus indifférents : Mathurine est devenue *Thomasse*[[87]](#footnote-87) ; au quatrième acte, la scène de Dom Louis précède la scène de M. Dimanche, comme chez Thomas Corneille ; dans la scène VI du même acte, Molière a fait reparaître Done Elvire, que n’accompagnent pas ses frères ; ici c’est au Ve acte qu’elle se montre de nouveau, ayant Dom Carlos avec elle ; et tous deux prédisent à Dom Juan sa perte. L’acte V, dans l’analyse, s’ouvre par une scène qui n’existe pas dans notre comédie, entre Elvire et son frère. Un peu plus loin, Charlotte et Thomasse, ce qui n’est pas moins nouveau, reviennent en scène, et Dom Juan abuse encore une fois de leur crédulité. Ces différences, et d’autres qu’on remarquera, sont tellement particulières à ce programme, qu’il ne peut s’agir de la comédie de Thomas Corneille jouée sous le nom de Molière. C’est une tout autre transformation, faite avec beaucoup de sans gêne ; quant à une ancienne forme donnée à la pièce par l’auteur lui-même, et que nous n’aurions plus, nulle apparence d’y croire.

Quelle que soit la date de ces représentations assez infidèles, ce semble, du *Dom Juan* de Molière transporté en province, une telle reprise est un petit fait si obscur, qu’il ne doit guère compter. On ne saurait dire non plus que la belle prose de notre comédie ait été un moment rendue à la scène par les $54$ représentations que les comédiens de l’Hôtel de Bourgogne donnèrent à Fontainebleau, en 1G77, à Paris, en 1681, d’une rapsodie du sieur de Champmeslé, qui, sous le nom de *Fragments de Molière*[[88]](#footnote-88), avait cousu ensemble quatre scènes de *Dom Juan* et une scène des *Fourberies de Scapin*. Si ce n’était pas seulement un plagiat productif, mais une petite réparation faite à l’auteur de la comédie supprimée, dont peut-être le public regrettait particulièrement les charmantes scènes des paysans et de M. Dimanche, cette réparation, qui ne rendait justice qu’à une courte partie de l’œuvre, était bien insuffisante.

Il faut donc arriver à une époque très voisine de la nôtre pour trouver sur le théâtre une véritable restauration de l’ouvrage de Molière, tiré enfin de dessous la fâcheuse superstruction des alexandrins de Thomas Corneille.

Ce fut le second Théâtre-Français (l’Odéon) qui eut le premier l’honneur, il y a trente-sept ans, de la réparation tardive faite à l’auteur de *Dom Juan*. Le mercredi 17 novembre 1841, ce théâtre, qui venait de rouvrir depuis trois semaines, le 28 octobre, renoua la chaîne, interrompue pendant cent soixante-seize ans, des quinze représentations du chef-d’œuvre données en 1665, la rattacha même, on peut le dire, à la première d’entre elles ; car le texte primitif, autant qu’il est possible de le connaître, fut rétabli. On joua la scène du Pauvre[[89]](#footnote-89). Si l’on ne peut dire que l’œuvre de Molière ait alors repris possession du théâtre avec tout l’éclat qui eût été désirable, car les rôles ne furent pas tous convenablement remplis et la représentation manqua d’ensemble[[90]](#footnote-90), on fut cependant d’accord pour louer la pensée vraiment littéraire $55$ qu’avait eue le directeur du théâtre, M. d’Épagny. La pièce ressuscitée fut représentée plusieurs fois en novembre et en décembre, et le public lui fit très bon accueil. Le signal était donné, et le premier Théâtre-Français, « la maison de Molière », ne pouvait longtemps manquer d’y répondre. À son tour, il abandonna l’agréable, mais un peu pâle copie, et revint au brillant et vigoureux original, le vendredi 15 janvier 1847, jour du deux cent vingt-cinquième anniversaire de la naissance du grand poète. Cette reprise du vrai *Dom Juan* par les héritiers directs des comédiens formés par Molière est celle qui fait époque. Elle eut un plein succès, qui rendit, cette fois, définitive la revanche de la justice et du vrai goût. Depuis, l’œuvre introduite par substitution a disparu, et l’œuvre même du maître est désormais la seule que connaisse la Comédie-Française.

A la représentation du 15 janvier 1847[[91]](#footnote-91), la pièce eut d’habiles interprètes. On voudrait donner, avant leurs noms, ceux des comédiens qui, deux siècles plus tôt, avaient créé les rôles. Mais il ne faut pas imiter ceux qui en ont dit plus qu’ils n’en savaient. Castil-Blaze, dans son *Molière musicien*[[92]](#footnote-92), met en regard des acteurs de 1847 ceux de 1665. Un éditeur allemand de notre *Dom Juan*, M. Adolf Laun[[93]](#footnote-93), adopte la même distribution des personnages. Il s’est imaginé qu’elle avait été tirée du *Registre de la Grange*; et, sans avoir vérifié le fait, il dit expressément, quand les auteurs qu’il a suivis ont eu la modestie de ne mettre personne en possession d’un rôle, de celui du Pauvre, par exemple, ou de Gusman : « *Le Registre de la Grange* ne dit point par qui il fut joué », comme si dans ce registre les autres acteurs étaient nommés. Cela n’est point. La distribution des rôles se fût peut-être trouvée dans Loret, $56$ si, après sa lettre du 14 février 1665, citée plus haut[[94]](#footnote-94), il avait pu continuer à remplir, avec son exactitude ordinaire, son devoir de gazetier. Mais ses lettres suivantes, jusqu’à celle du 28 mars, attestent sa mauvaise santé, son « état assez piteux », comme il dit lui-même (le 22 mars). Il n’allait sans doute plus au théâtre. Lorsque le 29 mai 1665, « sept jours après sa sépulture », il eut « ressuscité » dans les vers de son continuateur de Mayolas, *Dom Juan* était dans la sépulture aussi, et la liste de ses acteurs eût été sans à-propos. En général, les contemporains ont peu parlé des représentations de cette belle comédie, dont les destins furent alors si courts. Aimé-Martin, quand les témoignages lui manquaient pour enrichir ses éditions de la liste des acteurs qui avaient créé les rôles de nos pièces classiques, était dans l’habitude de les remplacer par des conjectures fondées sur les vraisemblances. Nous ne pensons pas que Castil-Blaze et M. Laun aient trouvé une autre autorité que la sienne. Ils l’avaient crue très sûre, parce qu’elle s’offrait avec beaucoup d’assurance.

La liste que, sur la foi d’Aimé-Martin, ils ont donnée, est celle-ci : la Grange aurait joué *Dom Juan*, Molière *Sganarelle*, Béjart *Dom Louis*, du Croisy M. *Dimanche*, Hubert *Pierrot*, de Brie *la Ramée*, Mlle Duparc *Elvire*, Mlle Molière *Charlotte*, Mlle de Brie *Mathurine*. Ces comédiens et ces comédiennes faisaient tous partie de la troupe du Palais-Royal en 1665. Rien n’est donc impossible dans la distribution supposée ; et même, si la vraisemblance suffisait ici, presque tout y devrait être approuvé. Nous avons, pour *Le Festin de Pierre* de Thomas Corneille, une distribution des rôles en 1685[[95]](#footnote-95). Ce document authentique est intéressant à rapprocher des conjectures d’Aimé-Martin :

|  |  |
| --- | --- |
| Damoiselles | |
| *Elvire* | Dupin. |
| *Léonor* | Poisson. |
| *Pascale* | La Grange. |
| *Charlotte* | Guérin. |
| *Mathurine* | De Brie. |
| Hommes | |
| $57$ *D. Juan* | La Grange. |
| *D. Louis* | Guérin. |
| *Carlos* | Dauvilliers. |
| *Alonze* | Du Croisy. |
| *Thérès*e, vieille | Hubert. |
| *Pierrot* | De Croisy. |
| *La Ramée* | |
| *Gusman*, écuyer | Brécourt. |
| *La Statue* | La Tuillerie. |
| *Un Maître d’hôtel, deux laquais*. | |

Nous ne pensons pas que l’omission très étonnante des personnages de Sganarelle et de M. Dimanche puisse, quelque négligence qu’elle suppose, infirmer pour les autres rôles l’autorité d’un témoignage contemporain.

*Le Festin de Pierre* versifié n’ayant été considéré, dès l’origine, que comme une nouvelle forme un peu modifiée de la comédie de Molière lui-même, les survivants d’entre les camarades de l’auteur du *Dom Juan* avaient probablement repris les rôles qu’ils jouaient à la création. Or nous voyons que la Grange faisait en 1685 le personnage de Dom Juan ; Mlle Guérin, c’est-à-dire Mlle Molière, celui de Charlotte ; Mlle de Brie celui de Mathurine. Il est donc à peu près certain que, pour ces trois rôles, Aimé-Martin ne s’est pas trompé. En attribuant celui de Sganarelle à Molière, il a été dans l’incontestable vérité. Sur ce point, le plus intéressant de tous, le témoignage du libelle du sieur de Rochemont est décisif : « Un Molière, habillé en Sganarelle (sic), qui se moque de Dieu et du diable[[96]](#footnote-96). » Pour du Croisy, à qui Aimé-Martin donne le personnage de M. Dimanche, une erreur est assez vraisemblable. En 1685, il jouait les deux rôles de Dom Alonse et de Pierrot. N’en était-il pas de même en 1665, au moins pour le dernier et le seul important de ces rôles ? On sait qu’il jouait excellemment les paysans[[97]](#footnote-97).

La liste des acteurs du *Festin de Pierre* en 1685, $58$ intéressante par les indices qu’elle fournit sur celle de 1665, peut paraître le seul souvenir qui soit à mentionner dans cette *Notice*, des représentations d’une pièce très distincte de notre *Dom Juan*. Dans ces représentations cependant, la tradition des rôles de la comédie de Molière, maintenus au théâtre, dans leurs principaux traits, par le copiste versificateur, a dû se conserver en grande partie jusqu’à l’époque où elle a été recueillie par les interprètes de l’œuvre restaurée. Quelques mots très courts sur les comédiens qui ont le plus marqué dans *le Festin de Pierre* de Thomas Corneille ne seront donc pas déplacés.

Cailhava[[98]](#footnote-98) cite Bellecour et Mlle Dangeville dans les personnages de Dom Juan et de Charlotte.

En 1777[[99]](#footnote-99), nous voyons un acteur destiné aux rôles tragiques, la Rive, jouer, à une époque encore voisine de ses débuts, le rôle de Dom Juan, et Dugazon chargé de celui de Sganarelle, où il était excellent.

Après la mort de Bellecour (1778), l’homme qui, par le caractère de son talent, se trouva le mieux fait pour représenter le héros du *Festin de Pierre*, fut Molé ; et, après Molé, ce fut Fleury, qui, au témoignage de Grimod de la Reynière[[100]](#footnote-100), montrait, en 1798, sur la scène de la rue Feydeau, un Dom Juan plein d’élégance dans la galanterie. On le jugeait toutefois, dans quelques scènes, trop petit-maître ; et l’on regrettait que la scélératesse du personnage ne fût pas marquée par lui en traits assez forts. Dans le même temps, Mlle Devienne jouait le rôle de Charlotte avec un parfait naturel et une vivacité pleine de grâce ; et Dazincourt était un bon Sganarelle, quoiqu’il n’ait jamais eu la force comique de Dugazon. Dazincourt et Dugazon encouraient tous deux quelques reproches dans la scène où M. Dimanche est éconduit par le valet comme il l’a été par le maître. Ils ne la jouaient pas telle qu’elle est dans Thomas Corneille. Dugazon y ajoutait quelques $59$ plaisanteries de son cru, sinon du cru d’Auger, autre Sganarelle. Dazincourt allait-il plus loin, en intercalant au milieu des vers une scène en prose ? Cette licence, qui pouvait avoir été une ancienne tradition, était peut-être exactement la même que prenait Dugazon[[101]](#footnote-101). On peut s’étonner de cette prétention d’avoir plus d’esprit que Molière lui-même ; car la scène est à peu près la même chez son traducteur que chez lui.

Sous le premier Empire, Fleury, comme on le peut conclure d’une notice du temps[[102]](#footnote-102), représentait encore Dom Juan, à côté de Baptiste aîné, qui jouait sans doute Dom Louis, de Dugazon qui tenait toujours, après tant d’années, le rôle de Sganarelle, et de Baptiste cadet, parfait dans celui de Pierrot.

Damas fut aussi très goûté un peu plus tard dans le personnage de Dom Juan. Il y mettait la vigueur qui caractérisait son talent ; et, dans cette partie de l’interprétation du rôle, il était, dit-on, supérieur à Fleury.

Mais laissons la pièce de Thomas Corneille pour revenir au vrai *Dom Juan* et à la reprise de 1847.

Dans cette belle représentation, les costumes des acteurs avaient été dessinés par Devéria. Celui du Pauvre avait été tiré de l’œuvre de Calot. Voici la distribution des rôles :

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Dom Juan. |  | Geffroy. |
| Sganarelle. | Samson. |
| Elvire. | Mme | Volnys. |
| Gusman. | Chéry. |
| Dom Carlos. | Brindeau. |
| Dom Alonse. | Leroux. |
| Dom Louis. | Mainvielle. |
| Un pauvre (Francisque). | Ligier. |
| Charlotte. | Mlle | Augustine Brohan. |
| $60$ Mathurine. | Anaïs. |
| Pierrot. |  | Régnier. |
| La statue du commandeur. | Maubant. |
| La Violette | Got. |
| Ragotin. | Riché. |
| M. Dimanche. | Provost. |
| La Ramée. | Fonta. |
| Un sceptre. | Mlle | Rimblot. |

Plusieurs de ces acteurs de 1847 étaient déjà familiers avec leurs rôles pour les avoir joués dans *Le Festin de Pierre* rimé.

Ils n’en avaient pas moins à apprendre et à désapprendre, en passant des teintes affaiblies de la copie aux vives et franches couleurs du modèle lui-même. Pour Geffroy, chargé du rôle de Dom Juan, il l’abordait pour la première fois. M. Magnin dit[[103]](#footnote-103) qu’il l’avait « composé avec beaucoup d’art », et n’y laissait à désirer « qu’un peu plus d’abandon et de gaieté ». Voici le jugement qu’il porte sur Mme Volnys, Mlle Augustine Brohan et M. Régnier[[104]](#footnote-104) : « Mme Volnys, chargée du personnage sacrifié d’Elvire..., mérite des éloges tout particuliers Il est impossible d’avoir plus de naturel, plus de grâce, et d’introduire plus de nuances délicates et variées dans une situation qui, pour toute autre, aurait été monotone. Charmante sous le costume villageois, Mlle Brohan a fait assaut, avec Régnier, d’entrain, de gaieté et de franche passion. On ne saurait mieux rendre qu’ils ne l’ont fait l’un et l’autre cette naïve pastorale du second acte. » La scène du Pauvre fit un grand effet. « Cette courte et belle scène, que n’aurait pas désavouée Shakespeare..., dit encore M. Magnin[[105]](#footnote-105), a été interprétée d’une manière sublime par Ligier, qui, avec quatre ou cinq paroles sorties du cœur, sans cris, sans gestes, a ému profondément toute la salle. » Provost joua fort bien le rôle de M. Dimanche, Samson celui de Sganarelle[[106]](#footnote-106).

Depuis on a vu, dans le rôle de Dom Juan, M. Bressant, $61$ qui n’y a rien laissé à désirer pour la rare élégance ; dans le rôle de Sganarelle, ce même M. Régnier dont M. Magnin nous disait tout à l’heure la verve quand il se chargea du personnage de Pierrot : M. Magnin, nous devons l’ajouter, est même resté, dans cet éloge, plutôt au-dessous qu’au-dessus des souvenirs de ceux qui ont vu, en 1847, l’excellent comédien. Mais le rôle, bien plus important, de Sganarelle, ce rôle créé par Molière lui-même, et que M. Régnier d’ailleurs avait joué déjà dans la comédie de Thomas Corneille, avant la reprise de *Dom Juan*, était bien celui qui appartenait surtout à son talent. MM. Got et Coquelin aîné se sont, à leur tour, montrés excellents dans le rôle de Pierrot.

Dans l’histoire d’une pièce de théâtre, nommer les modèles, s’il s’en trouve de dignes de ce nom, les précurseurs du moins, les ancêtres, c’est généralement ce qui importe. Il est un peu moins nécessaire de dire les imitateurs, les héritiers. Les notices de notre édition cependant n’ont pas l’habitude de les ignorer tout à fait. Lorsqu’ils sont en grand nombre, comme il est arrivé ici, le fait est digne d’attention : il peut être une preuve du mérite de l’œuvre dont on s’est si souvent inspiré, et de l’impression qu’elle a faite. Ce Don Juan qui est devenu, autant que Tartuffe même, un nom générique, a, depuis Molière, reparu sous bien des formes. Mais il y a là une question qui peut ne pas sembler tout à fait simple. Est-ce toujours de la comédie de Molière, est-ce plus souvent du drame de Tirso qu’est sortie cette postérité ? La confrontation de chacun des ouvrages plus modernes avec les deux modèles ne dit pas tout, ne suffit pas. On peut s’être attaché de préférence à l’un et cependant avoir été amené à lui par l’autre. La question ne serait-elle pas mieux posée ainsi ? Quel est le génie qui, ayant marqué de la trace la plus ineffaçable le type aujourd’hui si populaire, semble avoir suscité le plus d’émules ? La belle légende du spectre de marbre est la gloire de l’Espagne et de son poète ; mais le caractère de Don Juan, par qui a-t-il été vraiment jeté dans ce monde ? Ce caractère, tel que Molière l’a conçu, a, malgré la très particulière empreinte du siècle et de la nation, trop de traits profonds de l’universelle et éternelle nature humaine, pour que l’effrayant gentilhomme français n’ait pas vivement intéressé en tout temps et en tout lieu. $62$ Il nous semble donc probable que toutes ces figures de Don Juan qu’ont produites à l’envi dramaturges, romanciers, poètes, musiciens, ont surtout existé grâce à Molière, et que la vigoureuse image tracée par ce grand peintre a plus que toute autre frappé l’esprit de ceux qui, après lui, ont tenté de la renouveler, de ceux-là même, dirons-nous, à qui il a plu de remonter à la première source, et de suivre de plus ou moins près l’ancien original espagnol. Voilà pourquoi ce n’est pas sortir de nos limites que de rappeler rapidement, même quand les points de ressemblance sont à peine visibles, ce qu’est devenue la création à laquelle Molière a communiqué tant de vie.

Il faut citer d’abord la tragi-comédie déjà plusieurs fois mentionnée du comédien Rosimond (Claude la Rose). Elle fut jouée sur le théâtre du Marais, en novembre 1669, sous ce titre : *Le Nouveau Festin de Pierre ou l’Athée foudroyé*. L’auteur s’excuse dans son avis *Au lecteur*, avec une modestie malheureusement trop justifiée, d’avoir, après la « touche si considérable » de Molière, mis la main au même sujet. Ce qu’il doit à la belle œuvre, encore si récente, il l’a gâté. Son valet Carrille n’a rien de la bonhomie si amusante de Sganarelle. Les scènes de Paquette et de Thomasse, manifestement empruntées à celles de Charlotte et de Mathurine, en ont laissé échapper toute la grâce naïve. Dom Juan professe l’athéisme plus ouvertement encore que chez Molière ; quand nous disons qu’il le professe, c’est bien le mot. Rien de plus froid que ce docteur en impiété. Malgré l’étalage qu’il fait des plus odieuses maximes, il ne faudrait pas s’imaginer que Rosimond ait été plus hardi, aussi hardi que Molière. Averti certainement des écueils que la comédie du Palais-Royal avait rencontrés, il revint à l’anachronisme dont nous avons déjà remarqué ailleurs la timide précaution, et plaça son Dom Juan dans nous ne savons quel monde païen, où ses blasphèmes ne tombent que sur les Dieux. Sans contestation, la pièce de Rosimond est née sous l’influence de celle de Molière, bien que tout ce qui fait l’originalité de celle-ci ait été hors des atteintes du faible imitateur, qui, du reste, a sur Dorimond et Villiers l’avantage d’une meilleure versification.

Ce que doivent à Molière d’autres ouvrages qui, par leur date, n’ont pas suivi le sien d’aussi près, est moins évident.

Dans son *Introduction* à la comédie de *Dom Juan*, M. le $63$ professeur Adolf Laun, déjà cité par nous[[107]](#footnote-107), nomme les auteurs qu’on peut, à son avis, regarder comme tributaires, dans ce sujet, du génie de Molière. Nous avons tout à l’heure fait remarquer que la grande célébrité de ce chef-d’œuvre a vraisemblablement donné l’éveil à la plupart de ceux qui ont repris le thème de Dom Juan. M. Laun, en éditeur partial, va plus loin : « Tous ceux, dit-il, qui, plus récemment que Molière, ont travaillé sur ce thème, Zamora et Zorrilla, Goldoni et da Ponte (c’est le nom du librettiste de Mozart), Shadwell et Byron, Mérimée et Dumas, surtout Richardson, dans le Lovelace de sa Clarisse, ont donné à la figure de leur héros les couleurs que leur avait fournies le poète français. » Il ne fait de réserves que pour les auteurs allemands, « lesquels, selon lui, bien qu’ils aient emprunté plus d’une nuance à Molière, ont plutôt écrit sous l’influence de la musique de Mozart et sous celle du *Faust* de Goethe, et ont donné au sujet une signification plus philosophique et un coloris plus romantique[[108]](#footnote-108) ». Ne semblerait-il pas qu’à cette exception près, recommandée par l’amour-propre national, on ne rencontrât dans toutes les œuvres si différentes énumérées par l’éditeur allemand, que des répétitions de la belle peinture de Molière ? Pour conserver cette illusion, il n’y faudrait pas regarder de près. Disons quelques mots de chacun des auteurs dont M. Laun cite les noms.

M. Taine a très bien signalé d’essentielles différences entre la physionomie très française de notre Dom Juan et la physionomie très anglaise du séducteur de Clarisse Harlowe[[109]](#footnote-109). Ici toutefois il est manifeste que Molière a excité et inspiré l’imagination de Richardson. Mérimée (*Les Ames du purgatoire*[[110]](#footnote-110)) et Alexandre Dumas (*Don Juan de Marana ou la Chute d’un ange*[[111]](#footnote-111)) ont tous deux choisi pour sujet une même légende espagnole très distincte de celle de Don Juan Tenorio ; ils n’y ont pas ménagé le merveilleux ; nous accordons d’ailleurs que leur Don Juan de $64$ Marana ne pourrait se défendre d’avoir appris quelque chose dans la fréquentation de l’autre Juan, qu’il a peut-être connu surtout chez Molière. Quant au héros de Byron, il est évident qu’il ne nous appartient pas : du héros de notre poète comique il n’a que le nom. Il « n’est point méchant, égoïste, odieux comme ses confrères[[112]](#footnote-112) » ou, si l’on veut, ses homonymes. Byron, dans son poème étincelant d’esprit, ne s’est pas proposé, à l’exemple de Molière, de peindre fortement un caractère. Un homme à bonnes fortunes lui a suffi pour dérouler autour de cette figure peu marquée d’enfant gâté des femmes, tantôt avec la plus charmante grâce du sentiment, tantôt avec toute l’amertume de la satire et toute l’ironie du scepticisme, les tableaux aux couleurs variées de sa licencieuse fantaisie.

Thomas Shadwell a donné, en 1676, sur le théâtre anglais, une pièce dont le sujet est celui du *Festin de Pierre*. Elle a pour titre *the Libertine*. On a d’abord envie d’y supposer une des imitations les plus incontestables du *Dom Juan* de Molière, parce que Shadwell refaisait volontiers les ouvrages de notre poète. De ses *Fâcheux* il a tiré *The Sullen lovers*, de son *Avare*, *The Miser*, toujours avec la prétention, hautement déclarée, d’améliorer le modèle qu’il se bornait à gâter. Qu’on lise sa *tragédie* du *Libertin*, on ne l’accusera pas d’avoir trop fidèlement traduit *Dom Juan*. Sans beaucoup de goût pour la tâche qu’il s’était imposée, et avec un grand mépris du sujet, dont l’extravagance, dit-il dans sa *Préface* (3e alinéa), est l’excuse des irrégularités de sa pièce, il a pris aux Espagnols, aux Italiens, à Dorimond, à Villiers, à Rosimond, qu’il nomme tous, autant, sinon plus, qu’à Molière. À l’exemple de Rosimond. il a donné à son héros deux amis libertins comme lui. Le serviteur de Don Juan, Jacomo, qui lui-même folâtre avec des femmes perdues, tout en ayant à la main, tandis qu’il garde la porte de son maître, un chapelet et un livre de prières, ne rappelle aucunement le naïf et honnêtement plaisant Sganarelle. En général, on ne trouve là aucune peinture vraie des caractères, que Shadwell eût beaucoup mieux fait de copier tout simplement dans l’œuvre qui les avait si admirablement $65$ fixés. Multipliant les apparitions de spectres, il a prodigué inutilement et éparpillé le merveilleux, et lui a fait perdre tout son effet. Sa pièce, surchargée d’incidents, descend quelquefois jusqu’à la bouffonnerie, manque toujours le comique. Si l’on reconnaît dans Shadwell des couleurs fournies par Molière, c’est qu’on y met de l’obligeance, ou que l’on s’attache à quelques plagiats de détail.

Goldoni, on le sait, était de tous les Italiens le plus moliériste, au moins par son admiration pour notre poète. Mais les hommages qu’il se plaisait à lui rendre par ses imitations étaient souvent peu éclairés. On ne fut jamais plus en droit de le dire que le jour où il s’avisa d’arranger pour le théâtre de Venise le *Dom Juan* français. Ce fut en 1736 qu’il fit jouer sur cette scène sa comédie en cinq actes et en vers blancs sous ce titre : *Don Giovanni Tenorio osia il Dissoluto*. Molière avait certainement resserré beaucoup la place à faire à la partie merveilleuse de la grande légende, sentant bien que, de son temps, en France, on ne la prendrait pas trop au sérieux, et décidé d’ailleurs à faire dominer l’impression comique. Shadwell, nous l’avons vu, avait moins de goût encore pour le miracle de l’homme de pierre, auquel il aurait volontiers appliqué la critique railleuse d’Horace :

*Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi*[[113]](#footnote-113).

Mais si quelqu’un en fut choqué, ce fut surtout Goldoni, qui avait là-dessus tous les scrupules, toutes les délicatesses du dix-huitième siècle. C’était pourtant l’Italie qui nous avait appris à nous intéresser à cette fantastique histoire, et voici qu’en Italie on se fait gloire de la dénaturer, de la détruire comme un sot enfantillage. Goldoni avait tellement honte de la statue qui parle, qui marche, et qui va « souper en ville », comme il dit dans ses *Mémoires*[[114]](#footnote-114), que, dans sa comédie, il la supprima ; et s’il eut la bonté de laisser la foudre au dénouement, il ménagea du moins avec tant d’art l’emploi dramatique du châtiment surnaturel, que le spectateur restait libre d’y voir aussi bien « une combinaison de causes secondes ». Qu’attendre, $66$ dans sa comédie entreprise avec si peu de foi, d’un homme plein de mépris, sinon pour l’œuvre, encore trop complaisante au merveilleux, dans laquelle, selon lui, Molière avait eu la faiblesse de compromettre son génie, au moins pour la « mauvaise pièce » du théâtre espagnol ? « Je l’ai toujours, dit-il, regardée en Italie avec horreur, et je ne pouvais pas concevoir comment cette farce avait pu se soutenir pendant si longtemps, attirer le monde en foule et faire les délices d’un peuple policé. » Dans cette disposition d’esprit, il n’imagina rien de mieux que de piquer la curiosité du public en introduisant dans l’action de sa comédie une de ses propres mésaventures. Il avait eu le désagrément d’être trompé par une comédienne ; c’est ce qu’il crut avoir de plus amusant à montrer aux spectateurs dans son *Don Giovanni Tenorio*, se flattant d’avoir donné par là « un air de noblesse à une ancienne bouffonnerie ». Son ingénieuse rénovation du sujet, il l’appelait « le comique raisonné », par opposition au « comique trivial».  Ce comique raisonné, il ne l’atteignit peut-être pas très sûrement dans l’épisode de la Passalacqua, son infidèle ; mais, plus qu’il ne pensait, il atteignit le vrai ridicule. Nous sommes, on le voit, loin de Molière, qui n’avait pas fondé l’intérêt de sa comédie sur de puérils commérages de coulisses, et, tout en évitant de trop insister sur le côté surnaturel, avait su conserver à la donnée traditionnelle tout son grand sens.

Lorenzo da Ponte, dans son très poétique opéra (*il Dissoluto punito ossia il Don Giovanni*), que Mozart a immortalisé par sa musique (1787), a moins profité du *Dom Juan* de Molière que du *Convié de pierre* de Tirso de Molina et des imitations que l’Italie en avait données au dix-septième siècle.

Parmi ceux que M. Laun a nommés comme ayant peint leur Don Juan d’après celui de Molière, restent deux auteurs espagnols, Antonio de Zamora, qui est du siècle dernier, et Zorrilla, notre contemporain. Ils ont tour à tour supplanté, sur les théâtres d’Espagne, Tirso de Molina, comme Thomas Corneille, sur le nôtre, avait supplanté Molière, mais sans être, ainsi que lui, de simples traducteurs. La comédie de Zamora est intitulée : *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pagne*, « point d’échéance qui n’arrive ni de dette qui ne se paye ». Ce titre, un peu long, auquel est joint le $67$ sous-titre : *y Convidado de piedra*, est tiré du chant que, dans la scène du tombeau, l’auteur du *Burlador* fait chanter par des voix mystérieuses ; et cela nous paraît assez marquer que Zamora avait, comme il était naturel, demandé son inspiration à son compatriote, non à Molière ; mais on en doutera moins encore, si on lit sa comédie, qui suit plus ou moins, en la compliquant d’incidents nouveaux et d’épisodes mélodramatiques, l’œuvre de Tirso[[115]](#footnote-115). Aussi l’a-t-on souvent qualifiée en Espagne de refonte (*refundición*) du vieux drame. Le personnage de Don Juan, chez Zamora, n’a d’autre caractère que celui d’un vulgaire débauché. Il meurt repentant, gémissant, implorant merci, bien peu semblable, on le voit, à notre Dom Juan.

*Le Don Juan Tenorio* de Zorrilla[[116]](#footnote-116), qui est de 1844[[117]](#footnote-117), est maintenant la seule pièce sur ce sujet que l’on continue à représenter sur les principaux théâtres d’Espagne. Elle y est jouée tous les ans, le jour des Morts, où chez nous sans doute on ne songerait point particulièrement à donner notre *Dom Juan*. Le drame religieux (*religioso-fantastico*) de Zorrilla est en deux parties. L’acte III de la seconde a pour titre : *Misericordia de Dios*, *y apoteosis del amor*. On y voit Don Juan pardonné, et réconcilié avec Dieu, grâce au saint amour de Doña Inès d’Ulloa. Si une telle œuvre est, comme celle de Zamora, une refonte du *Burlador*, c’est une refonte très libre ; mais on voit tout d’abord combien plus encore elle diffère, par son caractère religieux, de la comédie de Molière.

On n’aurait pas de meilleures raisons pour citer comme imitateur de Molière le célèbre poète russe Pouchkine[[118]](#footnote-118), qui, à son tour, a fait son *Don Juan*. Romanesques et romantiques, les scènes de Pouchkine, dont la poésie, tour à tour ironique $68$ et pathétique, est d’un effet étrange, mais parfois puissant, appartiennent à un art qui n’a rien de commun avec celui de Molière.

Plus étranger peut-être encore à son art, à son génie, plus éloigné du Dom Juan imaginé par lui, est le nouveau Don Juan dont les imaginations poétiques de notre temps nous ont proposé la bizarre idée. On connaît les vers d’Alfred de Musset, très jeune encore, où, avec un grand dédain pour une des créations d’un génie dont il a, depuis, si bien montré qu’il savait admirer la franchise et la simplicité autant que la profondeur, il parle du *Don Juan ordinaire*, du *roué français*, et lui oppose ce Don Juan

Plus grand, plus beau, plus poétique,

que Mozart a rêvé,

Qu’Hoffmann a vu passer au son de la musique,

Sous un éclair divin de sa nuit fantastique[[119]](#footnote-119).

Est-il bien vrai que Mozart ait fait ce rêve ? Dans son chef-d’œuvre, aussi fameux au théâtre et aussi profond que celui de Molière, si l’on peut comparer des arts et des moyens d’expression si différents, ceux qui reconnaissent d’admirables traits de passions et de caractères, ne se trompent certainement pas ; mais qu’ils se gardent de trop préciser. La musique la plus claire est comme un ciel où flottent toujours quelques vapeurs auxquelles chaque imagination peut donner la forme de ses caprices.

Sachons donc quel est cet extraordinaire Don Juan, vanté par Musset, et qui est bien plus certainement de Hoffmann que de Mozart. La nature l’a doué, comme le plus gâté de ses enfants, de tout ce qui élève un mortel au-dessus de cette multitude dont il n’y a pas à tenir compte ; elle lui a communiqué une étroite parenté avec *le Divin*. C’est donc mieux qu’un gentilhomme, c’est l’aristocrate de la création. Il a le privilège d’un corps vigoureux, magnifique, d’une beauté qui rayonne de la flamme des pressentiments les plus hauts. Poussé par son ardeur céleste, il s’efforce de saisir tous les fantômes du monde terrestre, dans le chimérique espoir qu’en $69$ eux il trouvera le contentement de son cœur. Le diable, qui est rusé et se sert volontiers contre nous de nos généreuses aspirations au bonheur sans bornes, lui met en tête que l’amour de la femme peut nous faire sentir, dès ce bas monde, tout ce qui n’est qu’une promesse du Ciel, tout ce qu’annonce le désir infini qui nous met en rapport immédiat avec *le Divin*. Mais cet infatigable chercheur de l’idéal, abusant d’une mystérieuse puissance de fascination, a beau voler sans repos de beauté en beauté, toujours trompé dans son aspiration, il ne rencontre qu’un monde vide et plat ; et voilà pourquoi il se venge de tant de douces créatures qui, tour à tour, ont menti à son insatiable espérance, et les brise comme des jouets décevants[[120]](#footnote-120).

Si ce Don Juan-là n’est pas le pur rêve d’une imagination romantique, il n’a pu exister, ou plutôt se voir lui-même sous cette forme, qu’au temps des Renés, temps singulièrement inquiet et malade, où des passions, qui sont de tous les temps, cherchaient à perdre leur vrai nom et à se parer d’un déguisement poétique très menteur. Ainsi comprises, la débauche et ses innombrables inconstances deviennent tout à fait mystiques, sublimes ; et, de même que les amours de Jupiter sur l’Ida, elles se cachent dans un beau nuage d’or, aussi commode qu’il est divin. Nous trouvons un peu plus de vérité humaine, universelle, une philosophie moins transcendante, mais plus juste, dans ce libertin que Molière n’avait pas été observer si loin, à des hauteurs vaporeuses. Ce qu’il a vu, ce qu’il a montré, ce n’est point pour cela une image prosaïquement triviale du vice. Son audacieux mécréant, son insolent grand seigneur est dessiné fièrement ; et nous sommes d’accord avec M. Laun[[121]](#footnote-121), lorsqu’il dit : « Dans aucun des caractères du théâtre de Molière (peut-être en exceptant le caractère de Tartuffe), le mauvais côté de la nature humaine n’a été peint $70$ en traits aussi forts et aussi vifs que dans celui de Dom Juan, le plus profond, le plus creusé de tous ceux qu’il a retracés, sans excepter le Misanthrope, plus fin dans ses nuances. »

Notre texte reproduit celui du tome VII du recueil de 1682, tome I des *Œuvres posthumes*, tel qu’il était avant d’avoir été corrigé par ordre. Il faut compléter ici ce que nous avons déjà dit des changements exigés. Avant que l’édition de 1682 fût mise en vente, peut-être même la vente déjà commencée, la censure ordonna qu’on y fît un certain nombre de corrections, et particulièrement dans les *Œuvres posthumes*, contenant, entre antres comédies, *Dom Juan*. Cet ordre fut exécuté avec une exactitude si rigoureuse, que nous ne connaissons jusqu’ici que trois exemplaires sans aucun carton : l’un, qui, au temps de la publication, a appartenu à M. de la Reynie, lieutenant général de police, est passé, depuis quelques années, de la bibliothèque de M. de Montalivet, dans celle de son gendre, M. de Villeneuve[[122]](#footnote-122) ; un autre, acquis en 1867 par M. Benjamin Delessert, à la vente de la collection Chaude, appartient aujourd’hui à M. le baron Bartholdi ; le troisième, à M. Rochebilière.

Le tome VII de l’édition de 1682, acheté, à la vente de M. Regnault-Bretel, par la Bibliothèque royale (aujourd’hui Bibliothèque nationale)[[123]](#footnote-123), est partiellement original, c’est-à-dire incomplètement cartonné. Entre autres passages, les scènes I et II de l’acte III (scène de Dom Juan et de Sganarelle et scène du Pauvre] sont sans aucun carton.

En suivant dans notre texte l’édition de 1682 non censurée, nous avons eu soin de lui comparer l’édition cartonnée. Les éditions françaises ont, jusqu’à celle de 1734 exclusivement, copié celle de 1682 corrigée par les cartons, et, comme d’ordinaire, ne s’en distinguent que par un petit nombre de différences. L’édition de 1734 et toutes celles qui en dérivent, reproduisent également le texte censuré de 1682, ou du moins ne s’en écartent guère, comme en général dans tout le théâtre, que pour la coupe des scènes et les indications scéniques. Nous avons eu, au contraire, à relever de très nombreuses $71$ variantes dans les deux éditions d’Amsterdam, 1683, et de Bruxelles, 1694, dont la première, reproduite par la seconde, a été imprimée, sans aucun doute, sur une copie très différente. Ces variantes se trouvent particulièrement dans la scène I et dans la scène II (celle du Pauvre) de l’acte III, imprimées intégralement pour la première fois, sans les lacunes de l’édition, même non cartonnée, de 1682. Voici le titre exact de l’édition détachée d’Amsterdam, de 1683, c’est-à-dire de même date que l’édition de la pièce de Dorimond qui est comprise dans le recueil de 1684 (voyez ci-dessus, p. 16, note 2) : *Le Festin de Pierre*, *comédie. Par J. B. P. de Molière. Édition nouvelle et toute différente de celle qui a paru jusqu’à présent. À Amsterdam. M.DC.LXXXIII*. Le titre de l’édition de 1694 est identique, sauf cette fin : À *Brusselles*, *chez George de Bâcher*, *Imprimeur et Marchand Libraire aux trois Mores*, à *la Bergstraet*. 1694. *Avec Privilège du Roy*. Dans ces deux éditions, la pièce est précédée d’un avis *Au lecteur* que nous reproduisons au bas de cette page[[124]](#footnote-124). Parmi les éditeurs français des *Œuvres de Molière*, c’est Auger qui a le premier, en 1819, ajouté à un texte établi par lui d’après l’exemplaire à demi cartonné de la Bibliothèque royale, les $72$ principales variantes relevées dans l’édition séparée d’Amsterdam, 1683, dont nous venons de parler. Voyez ce qu’il dit de la constitution de son texte dans un *Avertissement du commentateur* qu’il a inséré dans son tome IV, p. 161.

Nous avons collationné, pour quelques parties, *Les Fragments de Molière*, comédie en trois actes, publiée, en 1682, par le comédien Charles Chevillet, sieur de Champmeslé[[125]](#footnote-125), et dont nous avons parlé plus haut (p. 53 et 54). Nous donnons en appendice[[126]](#footnote-126) les scènes III, IV et v de l’acte I, et la scène v de l’acte II de la comédie des *Fragments*, qui correspondent aux scènes I, II et III de l’acte II, et à la scène IV de l’acte IV de *Dom Juan*. Nous ne savons de quel manuscrit Champmeslé s’est servi, ni jusqu’à quel point ce manuscrit différait des copies qu’ont suivies les éditeurs français et étrangers, ni enfin les changements qu’a pu se permettre, dans son plagiat avoué, l’auteur des *Fragments*. Tantôt il reproduit exactement le texte de Molière, tantôt il le tronque et le mutile, obéissant, il est vrai, à la nécessité de rattacher ses emprunts au sujet et à l’action de sa comédie. Peut-être aussi ces omissions, ces altérations résultent-elles plutôt d’un défaut de mémoire du comédien-auteur que d’une intention bien arrêtée. Rien ne prouve, en effet, qu’il ait eu une copie de *Dom Juan* sous les yeux.

Parmi les traductions énumérées dans la *Bibliographie moliéresque*, la version italienne comprise dans la traduction des œuvres par Nie. di Castelli (1696-1698), contient la scène du Pauvre d’après les éditions hollandaises. Les versions nombreuses en d’autres langues sont la plupart du dix-huitième siècle, sauf deux en allemand, une en danois, une en portugais, qui ont été publiées assez récemment, avec tout le théâtre ; et, à part, une en danois, de 1844, une en roumain, de 1846, une en russe, de 1871.

### Personnages[[127]](#footnote-127).

$76$ Dom Juan, fils de Dom Louis.

Sganarelle[[128]](#footnote-128), valet de Dom Juan.

Elvire, femme de Dom Juan.

Gusman, écuyer d’Elvire.

Dom Carlos,

Dom Alonse, Frères d’Elvire.

Dom Louis, père de Dom Juan.

$77$ Francisque, pauvre[[129]](#footnote-129).

Charlotte,

Mathurine, Paysannes.

Pierrot, paysan.

La Statue du Commandeur.

La Violette,

Ragotin,  laquais de Dom Juan.

Monsieur Dimanche[[130]](#footnote-130), marchand.

La Ramée, spadassin.

Suite de Dom Juan.

Suite de Dom Carlos et de Dom Alonse, frères.

Un spectre.

La scène est en Sicile[[131]](#footnote-131).

## L’Amour Médecin.

Comédie.

Représentée pour la première fois à Versailles par ordre du roi le 15e septembre 1665 et donnée depuis au public à Paris sur le théâtre du Palais-Royal le 22e du même mois de septembre l665 par la troupe du Roi.

### Notice.

$263$Voici de nouveau une de ces comédies-ballets que l’on demandait à Molière pour être représentées dans quelque divertissement royal, et où il n’avait d’autre prétention que d’amuser un moment le Roi et la cour. Il fallait les écrire à la hâte, ainsi que cela a été dit, dans les tomes précédents, à l’occasion des *Fâcheux*, du *Mariage forcé* et de *La Princesse d’Élide*. Cinq jours, comme nous le savons par l’Avis de Molière Au *Lecteur*[[132]](#footnote-132), lui suffirent pour composer *L’Amour médecin* et le faire apprendre aux comédiens. *Les Fâcheux* lui en avaient demandé quinze[[133]](#footnote-133), et, comme ils sont en vers, la rapidité n’avait pas été moins étonnante.

Grimarest, cherchant à nous expliquer cette rapidité, suppose que Molière avait toujours des sujets tout prêts : « Il en avait, dit-il, un magasin d’ébauchés par la quantité de petites farces qu’il avait hasardées dans les provinces.… Il s’est trouvé que des divertissements qu’on lui demandait étaient faits plus d’un an auparavant[[134]](#footnote-134). » Rien ne serait plus difficile à justifier, même pour *L’Amour médecin*, qui a emprunté quelques traits au *Médecin volant*, mais évidemment n’a pas trouvé dans cette farce une première ébauche. Au lieu d’une provision d’impromptus dès longtemps faite, Molière avait dans l’esprit un trésor d’observations ou profondes ou piquantes, toujours à la disposition d’une prompte inspiration comique. La facilité de son travail lui en cachait le prix à lui-même. Il lui semblait que son *Amour médecin*, « simple crayon », disait-il, ne pouvait plaire que par « le jeu du théâtre ». Il $264$ comptait aussi, pour le faire passer, sur les airs de Lully, sur les danses et les belles voix. L’art de l’auteur comique avait-il donc peu de chose à voir dans l’affaire ?

Si Molière le pensait, c’était trop de modestie. Cette esquisse improvisée a des coups de pinceau qui sont de main de maître. La scène des donneurs d’avis, celle du père à la fois tendre et égoïste, qui, se croyant tout prêt à ne rien refuser à sa fille, devient le pire des sourds dès qu’elle souhaite ce qui le contrarie, celle surtout de la consultation des médecins, où l’ingénieuse satire porte aussi juste qu’elle frappe fort, sont dignes de la meilleure comédie, de celle qui connaît les hommes et les peint en traits qui ne s’oublient plus.

La date tout à fait précise de la première représentation de *L’Amour médecin* n’est peut-être pas aussi facile à fixer qu’il paraîtrait d’abord. Robinet, dans sa *Lettre en vers à Madame*, du 20 septembre 1665, écrite le samedi 19, se contente de dire :

Dimanche[[135]](#footnote-135), où le ciel tout exprès

Se para de tous ses attraits,

Notre cour courut à Versailles,

Pour y rire et faire gogailles.

L’admirable et plaisant Molière

Illec, avec sa compagnie,

Fit admirer son gai génie.

Son jeu fut mêlé d’un ballet

Qui fut trouvé drôle et follet.

L’édition de la Grange (1682) donne la date du 15 septembre 1665. *Le* *Journal des bienfaits du Roi* est d’accord ; on y lit[[136]](#footnote-136) :

|  |  |
| --- | --- |
| 13, à Versailles. | 15, le Roi fît jouer pour la première fois *L’Amour médecin*, comédie de Molière. |
| 17, à Paris. |

Mais Le Registre de la Grange jette du doute sur la date $265$ indiquée par son édition : « La Troupe, y est-il dit, est partie pour Versailles le dimanche 13 septembre, est revenue le jeudi 17e. On a joué *L’École des maris* avec *L’Impromptu*, et *L’Amour médecin* trois fois, avec musique et ballet. » Est-il très vraisemblable qu’on ait joué le 17, jour du retour ? Il le faudrait cependant, si la première des trois représentations eut lieu le 15. La Gazette indique clairement la date du 14 dans les Nouvelles ordinaires du 19 septembre 1665[[137]](#footnote-137). Elle parle ainsi des fêtes et de la comédie dans laquelle, soit dit en passant, elle ne trouve à louer que le ballet[[138]](#footnote-138) : « Le 13, Leurs dites Majestés, avec lesquelles étaient Monseigneur le Dauphin, Monsieur, Madame, Mademoiselle, Mlle d’Alençon[[139]](#footnote-139) et grand nombre de seigneurs et dames, allèrent au château de Versailles, où la cour a été régalée par le Roi durant quatre jours, avec une magnificence singulière. Le 14, Leurs Majestés et toute leur suite se rendirent sur des calèches dans le parc ; et la Reine, Madame, Mademoiselle, Mlle d’Alençon, avec les autres dames vêtues en amazones, étant montées sur des chevaux fort galamment ajustés, on y prit le divertissement de la chasse, qui fut suivi d’une comédie entremêlée d’entrées de ballet, qui, pour n’avoir été concerté que peu de jours auparavant, ne laissa pas d’être trouvé[[140]](#footnote-140) fort agréable. Le 16, la Reine, avec laquelle était Mademoiselle, vint voir la Reine mère, ainsi que Monsieur ; puis ils retournèrent à Versailles, où l’on continua les mêmes divertissements ; et, le 17, la cour revint au Louvre. » On dira sans doute que, la Gazette faisant durer les fêtes quatre jours, on ne voit pas, si le compte est bon, pourquoi les fêtes, continuées le jour même du départ, embarrasseraient beaucoup plus que commencées le jour de l’arrivée. Mais, outre que la difficulté n’est pas la même pour la soirée, c’est fort expressément à la date du 14 que la $266$ Gazette place la première représentation du ballet. Quant à l’autorité du Journal des bienfaits du Roi, ce qui la diminuerait à nos yeux, c’est qu’il nous semble reconnaître que le chiffre 15 a été ajouté après coup. L’hésitation est donc tout au moins permise entre le 15 et le 14 ; la question d’ailleurs n’est pas grosse.

Si un jour plus tôt ou plus tard importe peu, ce n’est pas à dire que la date de cette petite comédie ne doive pas marquer dans l’histoire du théâtre de Molière : elle est vraiment celle de la déclaration de guerre signifiée par notre auteur à une grande puissance, la médecine de son temps. Déjà, sans doute, il y avait eu une escarmouche assez vive. Laissons de côté *Le Médecin volant*, simple canevas sans valeur, et qui n’était qu’une imitation des Italiens ; mais, peu de mois avant *L’Amour médecin*, Molière, dans une scène du *Festin de Pierre*[[141]](#footnote-141), avait paru tâter l’ennemi. Les railleries, il est vrai, qui furent comme un premier acte d’hostilité, sont dans la bouche de Dom Juan ; or l’on a déjà fait souvent la remarque qu’un tel mécréant n’était pas une autorité d’un grand poids. L’auteur cependant, lorsqu’il lui fait dire que l’art des médecins « est pure grimace », devait être fort soupçonné de parler un peu pour son propre compte, et de n’avoir imaginé le déguisement de Sganarelle en médecin, petit épisode étranger à l’action, que pour y trouver prétexte à draper la Faculté. Dès lors même, les plaisanteries sans conséquence, devenues un lieu commun des auteurs comiques, étaient dépassées ; et l’attaque cessait d’être vague, quand Molière, se moquant du vin émétique, donnait à ses traits de satire la date du moment.

La comédie de *L’Amour médecin* alla plus loin et ne laissa aucun doute sur l’intention de Molière de s’engager à fond, non plus contre nous ne savons quelle médecine imaginaire, qui n’était qu’une vieille convention de théâtre, mais contre celle que tout le monde reconnaîtrait, pour l’avoir tous les jours vue à l’œuvre ; d’en étaler les ridicules très réels, d’en dévoiler la charlatanerie, de peindre, non de fantaisie, mais d’après nature, ceux qui s’y étaient acquis le plus de renommée, en un mot, de piquer jusqu’au vif. On sentit toute la $267$ portée des traits ; et ce fut sur-le-champ la croyance générale que les personnes mêmes étaient visées, que Molière avait mis sur la scène tel et tel médecin. Dès le 22 septembre, une semaine après la première représentation devant la cour, Gui Patin écrivait : « On a joué depuis peu à Versailles une comédie des médecins de la cour, où ils ont été traités de ridicules[[142]](#footnote-142) devant le Roi, qui en a bien ri. On y met en premier chef les cinq premiers médecins et, par-dessus le marché, notre maître Élie Beda, autrement le sieur des Fougerais, qui est un grand homme de probité et fort digne de louanges, si l’on croit ce qu’il en voudrait persuader. » Trois jours plus tard (25 septembre), revenant sur ce sujet, il disait encore : « On joue présentement, à l’Hôtel de Bourgogne, L’Amour malade ; tout Paris y va en foule, pour voir représenter les médecins de la cour, et principalement Esprit et Guenaut, avec des masques faits tout exprès. On y a ajouté des Fougerais, etc. Ainsi on se moque de ceux qui tuent le monde impunément. » Voilà un témoignage, tout au moins de l’opinion répandue, très digne par sa date d’être recueilli. Pour l’infirmer, suffit-il d’y noter quelques inexactitudes ? Il est certain que Gui Patin n’avait pas vu la pièce et la connaissait mal. Il la croyait intitulée *L’Amour malade*, titre d’un ballet[[143]](#footnote-143) de Bensserade et de Lully (1657), et confondait l’Hôtel de Bourgogne avec le Palais Royal, où, depuis le 22, elle était représentée. Les cinq premiers médecins et des Fougerais, cela fait six, et nous n’avons que cinq personnages de la Faculté dans notre comédie.

Comment se fait-il que Gui Patin ne se soit pas donné le plaisir d’un spectacle si propre à amuser son humeur satirique et à flatter ses préventions contre des hommes qu’il ne cessait lui-même de dénigrer ? Cette récréation lui était-elle interdite par la gravité de sa profession ? Oui, si l’on en croit M. Maurice Raynaud, dans un livre d’une érudition très curieuse[[144]](#footnote-144).

$268$ « Un médecin, comme un magistrat, dit-il[[145]](#footnote-145), se serait fait montrer au doigt et se fut perdu dans l’opinion, s’il eût paru au théâtre. » Nous regrettons qu’il n’ait pas cité ses autorités ; et nous ne prétendons pas en avoir trouvé une décisive dans un passage de *L’Épître* vu de Boileau. Il est remarquable toutefois que là[[146]](#footnote-146), passant la revue des personnes maltraitées par Molière, que, de son vivant, on avait vues venir cabaler contre lui au théâtre, le satirique nomme les marquis, les vicomtes, les comtesses, les défenseurs des bigots, et omet les médecins. D’un autre côté, quelques vers d’*Elomire hypocondre*, que nous aurons bientôt à citer[[147]](#footnote-147), feraient supposer que les médecins allaient à la comédie, puisque Molière, y est-il dit, avait résolu de ne jouer jamais, excepté chez le Roi, devant un certain médecin ni devant sa séquelle ; mais, comme cet endroit est assez inintelligible, et qu’on ne comprend pas le moyen que Molière aurait eu d’exclure à volonté tel ou tel spectateur, la question ne saurait guère être tranchée par ces vers de Chalussay. En quelque sens qu’elle le soit, il est incontestable que Gui Patin ne parlait que par ouï-dire : il n’est donc pas étonnant que, dans les bruits qu’il avait recueillis, il y en eût de faux. De même qu’on l’avait mal informé ou qu’il s’était mal souvenu du nombre des médecins de la comédie, il y a très vraisemblablement une erreur, et beaucoup plus grave, sur la circonstance des « masques faits tout exprès ». Cizeron Rival la rapporte aussi[[148]](#footnote-148) ; mais il n’est là sans doute que l’écho de Gui Patin. Cette audace aristophanesque eût-elle paru tolérable ? Loin d’en admettre la possibilité, on serait tenté tout d’abord de penser que, cette fois encore, le public avait imaginé des ressemblances douteuses, et que Molière avait pris des traits ici et là, sans songer à toucher aux personnes. Cependant le médecin qui bredouille et celui qui traîne sur les mots ont tout l’air d’être marqués d’un signalement particulier ; s’il n’avait pas été celui d’Esprit et de Guenaut, comment les contemporains les y auraient-ils reconnus ? Voici la note que l’on trouvé dans les manuscrits de Brossette[[149]](#footnote-149), qui a toujours dit tenir ses renseignements de Boileau :

$269$ « Dans *L’Amour médecin*, M. Despréaux a fait les noms des quatre médecins. Ils sont imités du grec.

I. — Desfonandrès (c’est des Fougerais) est tiré du grec, et signifie « tueur d’hommes », de φενω, *occido*, et de ανορος, génitif de ανηρ, *vir :* ανοροφονος, *homicida*.

Desfonandrès désigne des Fougerais (mort au mois d’août 1667) : Helie Beda des Fougerais. Voyez les Lettres de Patin, tome III, lettre 369[[150]](#footnote-150).

2. — Macroton, de μαχρος, *longus*, et de τονος, *tonus :* parce qu’il parle lentement.

3. — Bahis[[151]](#footnote-151) (Esprit), de βανζω, *vocem caninam edo ; latro*, « aboyer ».

4. — Tomès signifie un « saigneur ». Il vient de τομη, *sectio*, ou bien de τομος, *scindens*.

Voyez Patin, tome III, lettre 370[[152]](#footnote-152).

Voyez mon IVe Recueil, part. 3, p. 174, 175.

5. — Acte III, scène Ière. M. Fillerin. C’est M. Yvelin, un des médecins de la cour, duquel il est parlé en plusieurs lettres de Patin. Le nom.… »

La note reste inachevée : elle l’aura, surtout avec son orthographe de *Fillerin* par deux l, embarrassé plus que les précédentes[[153]](#footnote-153), dans lesquelles il donne exactement le sens des noms[[154]](#footnote-154), mais où il y a bien un peu à dire sur quelques-unes des formes grecques d’où il les dérive. Sous les nos 2 et 4, au $270$ moment où Brossette allait sans doute faire l’étymologie de *Filerin*, il a oublié de donner le vrai nom de Macroton et celui de Tomes, Il nomme des Fougerais, que le pseudonyme Desfonandrès cache peu, Esprit el Yvclin. Cizeron Rival a complété la note ; il est probable qu’il avait sous les yeux des papiers de Brossette différents de ceux qui nous ont été conservés ; on sait qu’il a été l’éditeur de la correspondance de Brossette et de Boileau. Au bas du passage, que nous allons citer, des *Récréations littéraires*[[155]](#footnote-155), on a mis : *Note manuscrite de M. Brossette*. Nous transcrivons :

« La comédie de *L’Amour médecin* est la première où Molière ait joué les médecins et la médecine ; et pour rendre la plaisanterie plus agréable au Roi, devant qui elle fut représentée à Versailles, il y joua les premiers médecins de la cour avec des masques faits tout exprès. Ces médecins étaient MM. des Fougerais, Esprit, Guenaut et d’Aquin ; et comme Molière voulait déguiser leurs noms, il pria M. Despréaux de leur en faire de convenables. Il en lit en effet qui étaient tirés du grec, et qui marquaient le caractère de chacun de ces médecins. Il donna à M. des Fougerais le nom de *Desfonandrès*, qui signifie *tueur d’hommes ;* à M. Esprit, qui bredouillait, celui de *Bahis*, qui signifie *jappant*, *aboyant. Macroton* fut le nom qu’il donna à M. Guenaut, parce qu’il parlait fort lentement ; et enfin celui de *Tomès*, qui signifie un *saigneur*, à M. d’Aquin, qui animait beaucoup la saignée.

*Desfonandrès*, du grec φενω, *occido*, et de ανορος, *vir :* ανοροφονος, *homicida.* —*Bahis*, de βανζω, *vocem caninam edo*, *latro.* —*Macroton*, de μαχρος, *longus*, et de τονος, *tonus.* —*Tomès*, de τομη, *section* ou bien de τομος, *scindens*. »

M. Filerin seul manque dans Cizeron Rival. Mais la note écrite de la main même de Brossette nous apprend que c’est Yvelin, dont le nom se trouve assez bien rappelé par celui de Filerin. On ne voit donc pas pourquoi, admettant les autres personnalités, on a rejeté celle-ci et voulu voir dans Filerin une personnification de la Faculté[[156]](#footnote-156).

$271$ Réunissant les renseignements donnés par la note manuscrite de Brossette et par celle qui est imprimée dans les *Récréations littéraires* de Cizeron Rival, nous avons la clef de toutes les allusions. *M. Tomès*, c’est d’Aquin ; *M. Desfonandrès*, des Fougerais ; *M. Macroton*, Guenaut ; M. *Bahys*, Esprit ; M. *Filerin*,Yvelin.

A l’exception de des Fougerais, ces médecins étaient, comme le dit Gui Patin, ceux de la cour. D’après *L’État de la France*[[157]](#footnote-157), en 1665, le premier médecin du Roi était Vallot ; de la Reine mère, Claude Seguin ; de la reine de France, Guenaut ; de Monsieur, Jean Esprit ; de Madame, Pierre Yvelin. Quant à d’Aquin, il devint, en 1667, premier médecin de la Reine, à la place de Guenaut ; puis, en 1671, il succéda à Vallot, comme premier médecin du Roi ; mais, en 1665, il était seulement un des huit médecins du Roi, servant par quartier. Élie Beda sieur des Fougerais, appelé souvent en consultation chez les plus grands personnages, et qui pouvait, par sa réputation, aller de pair avec les médecins de la cour, n’était pas cependant un d’entre eux. En mai 1667, il brigua la succession de Guenaut, comme médecin de la Reine, mais ne l’obtint pas. Il mourut trois mois après[[158]](#footnote-158).

$272$ M. Maurice Raynaud[[159]](#footnote-159) pense que Cizeron Rival s’est trompé en reconnaissant d’Aquin dans Tomès. « Il était, dit-il, grand donneur d’antimoine, par conséquent grand ennemi de la saignée.… Il est plus probable qu’il s’agit de Vallot, alors premier médecin du Roi, et qui saignait en effet beaucoup, à commencer par son maître. » Nous répondrons que l’antimoine et la saignée n’avaient pas de répugnance à s’allier très amicalement. Ainsi nous voyons qu’en 1658, à Calais, on fit prendre au Roi le vin émétique « que l’on soutint par trois saignées[[160]](#footnote-160) ». D’Aquin n’avait pas si peu de goût pour la lancette que le dit M. Raynaud. Il est vrai que, lorsqu’il eut succédé à Vallot, il se garda de pratiquer, comme lui, des saignées sur le Roi, qu’il savait en être effrayé : d’Aquin était avant tout courtisan[[161]](#footnote-161). Avec ses autres malades, il ne craignait pas d’être beaucoup plus *Tomès*. Une saignée au pied qu’il avait ordonnée à Marie-Thérèse passa pour avoir causé la mort de cette reine (1683). De là de violents reproches ; Villacerf, dans son indignation, s’emporta jusqu’à le frapper[[162]](#footnote-162).

L’exemple même de Vallot, grand phlébotome assurément, prouve que, pour administrer volontiers l’antimoine, on ne saignait pas avec moins d’entrain. Comme tous les médecins de l’École de Montpellier, Vallot était déclaré pour la médecine chimique. Hazon dit[[163]](#footnote-163) que, dans la consultation de Calais, il fut en désaccord avec Guenaut et avec le médecin d’Abbeville, du Sausoi (ou du Saulcy ?), qui voulaient donner au Roi du vin émétique ; mais, suivant Gui Patin, ce fut une saignée qu’il jugea inopportune, contre l’avis de du Sausoi[[164]](#footnote-164). Il semble même le rendre responsable du vin émétique donné au Roi, au moins pour avoir laissé faire du Sausoi et Guenaut[[165]](#footnote-165). Le même Gui Patin disait à l’occasion de la dernière maladie de $273$ Vallot : « N’ayez pas peur qu’il prenne de l’antimoine, quoiqu’il en ait tant donné ; il dirait qu’il n’en a pas besoin, et je le crois ; mais trois ou quatre mille personnes qu’il a tuées en diraient bien autant, si elles pouvaient parler[[166]](#footnote-166). »

Pour conclure, d’Aquin et Vallot aimaient, l’un comme l’autre, l’antimoine ; l’un comme l’autre, la saignée : dès lors reste-t-il une bonne raison de substituer au nom de celui-là le nom de celui-ci ? Puisque l’on voulait rejeter d’Aquin, mieux valait peut-être penser, non à Vallot, mais au médecin de la Reine mère : « Seguin, dit Mme de Motteville[[167]](#footnote-167),… était un homme savant à la mode de la Faculté de Paris, qui est de saigner toujours et de ne se servir point des autres remèdes[[168]](#footnote-168). »

Mais est-il bien nécessaire de chercher chicane à d’anciennes traditions qui paraissent remonter jusqu’à Boileau ? Quand elles pourraient laisser quelques doutes, les conjectures arbitraires par lesquelles nous prétendrions les remplacer aujourd’hui ne seraient-elles pas beaucoup plus contestables encore ? On s’explique bien que Molière, dans ses attaques contre les médecins de la cour, ait épargné Vallot et Seguin. Le Roi, qu’on a soupçonné de lui avoir donné lui-même l’idée des nouveaux caractères à mettre en scène[[169]](#footnote-169), pouvait trouver bon qu’on le fit rire aux dépens des premiers médecins de sa famille, très mauvais qu’on se moquât du sien, à qui une vie si auguste était particulièrement confiée : passe encore pour un de ses médecins par quartier, dont la charge était loin d’avoir un caractère aussi inviolable. Il y avait une convenance d’une autre nature à ne pas toucher en ce moment au médecin de la Reine mère. La maladie à laquelle Anne d’Autriche allait bientôt $274$ succomber donnait les plus vives inquiétudes, précisément dans le temps où la nouvelle comédie était jouée à Versailles, et nous avons vu dans la *Gazette*[[170]](#footnote-170) qu’une partie de la famille royale s’éloigna des fêtes, pendant quelques heures, pour aller visiter la Reine mère. Il n’eût pas été séant de livrer alors aux risées Seguin, qui se trouvait aux prises avec les dernières douleurs de la malade, dont il avait toute la confiance.

N’essayons donc pas de corriger témérairement les clefs de Brossette et de Cizeron Rival. Mis en goût de contradictions, M. Raynaud ne se montre pas satisfait non plus du nom de Jean Esprit. Il admettrait plutôt celui de Brayer, très célèbre alors, et que Boileau n’a pas oublié dans son *Épître XI* (vers 97 et 98) :

La pierre, la colique et les gouttes cruelles,

Guenaut, Rainssaut, *Brayer*, presque aussi tristes qu’elles.

Supposer que Bahys (aboyeur) pourrait bien être Brayer (prononcez brailler) est sans doute une conjecture séduisante ; mais puisqu’on nous dit qu’Esprit bredouillait, l’allusion était plus claire encore : tenons-nous-en à Esprit.

Si nous doutions des clefs, ce serait à l’avis de M. Charles Daremberg que nous nous rangerions. « M. Raynaud, dit-il[[171]](#footnote-171), a recherché avec beaucoup de soin et de sagacité où Molière avait pris ses originaux. Je répondrai : Un peu partout : dans la vie, dans la pratique et dans les écrits des médecins de son temps ; et je suis presque tenté de croire que quelque familier du château a commis l’indiscrétion de lui communiquer le *Journal de la santé du Roi*, où il aurait pu lire toutes les relations de Vallot. Rien, par exemple, n’est plus digne d’avoir servi de type aux consultations de *Monsieur de Pourceaugnac* ou de *L’Amour médecin*, que la série des conférences qui eurent lieu entre divers médecins et empiriques lors de la scarlatine du Roi (maladie dite de Calais, 1658) ; Vallot y est comique au possible. » Dans cette consultation de Calais, les médecins appelés pour se joindre à Vallot furent Seguin, Yvelin, Bodineau, Esprit, d’Aquin, Guenaut et du Sausoi[[172]](#footnote-172).

$275$ On a aussi rapproché de notre scène des médecins une autre fameuse consultation, celle qui fut donnée le 24 janvier 1661 pour la maladie de Mazarin, et où il y eut, dit Gui Patin[[173]](#footnote-173), neuf consultants : « Guenant, des Fougerais (ô les bonnes bêtes !), Seguin, Brayer, Piainssant et Maurin ; les trois autres étaient Valot, Esprit et Vezou, ami de Valot. » Le seul d’entre les médecins de la fille de Sganarelle qui ne se trouve pas dans la consultation de 1658, des Fougerais, était présent à celle de 1661. À celle-ci il manqua seulement d’Aquin, alors en Angleterre, et Yvelin. Quelques semaines après, dans le bois de Vincennes, où le Cardinal avait été transporté, « Guenaut, Valot, Brayer et des Fougerais *alterquaient* ensemble, et ne s’accordaient pas de l’espèce de la maladie dont le malade mourait. Brayer dit que la rate est gâtée, Guenaut dit que c’est le foie, Valot dit que c’est le poumon... ; des Fougerais dit que c’est un abcès du mésentère.… Ne voilà pas d’habiles gens ! Ce sont les fourberies ordinaires des empiriques et des médecins de cour, qu’on fait suppléer à leur ignorance[[174]](#footnote-174). »

Plus d’un trait dans Molière rappelle ceux-là ; mais il n’est pas nécessaire de croire que ces conférences médicales restées historiques lui aient servi de modèles : assez d’autres consultations semblables devaient s’être offertes à son observation. Il n’avait pas eu besoin non plus du *Journal de la santé du Roi*, et ce que dit d’abord M. Daremberg, qu’il avait sans doute pris un peu partout, est moins contestable. Cela pourtant ne saurait empêcher qu’il ait paru à Molière plus amusant de faire reconnaître à la cour ceux qui y gouvernaient les santés. Louis XIV laissait à la comédie, surtout à celle de son auteur favori, tant de privilèges, que nous ne regardons nullement comme invraisemblable qu’il lui ait, sinon commandé, au moins permis cette hardiesse-là et qu’il s’en soit bien diverti. Nous ne repoussons donc pas des témoignages qui nous paraissent tout autre chose qu’un vague bruit public ; nous les acceptons tout entiers, sans proposer d’y rien changer ; et nos « archiatres auliques », comme les appelait Gui Patin[[175]](#footnote-175), demeurent pour nous immortalisés en personnes par la comédie-ballet.

$276$ On trouve dans maints passages de Gui Patin des portraits de ces médecins de la cour, qui les représentent non seulement ridicules, mais souvent odieux. Nous n’avons pas à les citer pour donner raison aux peintures de Molière. Gui Patin est suspect dans ses préventions et ses haines. Et puis Molière, tout en donnant à sa pièce le piquant des personnalités, n’entendait certainement pas prendre parti contre tel ou tel médecin, ni, comme Gui Patin, contre telle ou telle école, mais contre toute la médecine de son temps. Etait-il injuste pour elle ? Faisons la part de quelque exagération dont ne se passe pus le théâtre, il reste bien de la vérité ; c’est ce que reconnaîtront sans difficulté tous les médecins d’aujourd’hui qui ont cherché à se rendre compte de la pathologie et de la thérapeutique du dix-septième siècle. Libre d’ailleurs à eux de se désintéresser dans une satire très juste à sa date, par la conviction que leur science ne prête plus maintenant à rire. Elle a en effet bien changé, et ce sont d’autres remèdes qui *font*, comme dit le Sganarelle du *Festin de Pierre*[[176]](#footnote-176), *bruire leurs fuseaux*. Nous parlerions avec une injustice frivole, si nous ne lui accordions d’être devenue tout autrement sérieuse, mais sans être encore infaillible, et sans que bien des traits de la nature humaine, saisis chez les devanciers et fixés, pour tous les temps, par le grand railleur, aient cessé de nos jours, puissent cesser jamais de rencontrer leur application.

Molière était-il, comme son Dom Juan, « impie en médecine » ? Très sceptique, ce serait probablement dire assez ; sceptique à la façon de Montaigne, dont on croit retrouver les pensées sur la médecine et les médecins dans plusieurs passages de ses comédies. Il était d’avis, comme lui[[177]](#footnote-177), que « c’est la crainte de la mort et de la douleur qui nous aveugle », et que « c’est pure lâcheté qui nous rend notre croyance si molle et maniable ». Il trouvait, comme lui, ridicules leurs $277$ « singeries qui ont plus le visage d’un enchantement magicien que de science solide..., et cette grimace rébarbative et prudente de leur port et contenance » ; mais, sans nul doute, il comprenait que beaucoup des reproches qu’il faisait aux médecins ne devaient tomber que sur les abus dont ils donnaient alors le spectacle. Dans la *Préface* du *Tartuffe*, écrite en 1669, il eut soin de dire[[178]](#footnote-178) : « La médecine est un art profitable, et chacun la révère comme une des plus excellentes choses que nous ayons ; et cependant il y a eu des temps où elle s’est rendue odieuse, et souvent on en a fait un art d’empoisonner les hommes. » La demi-révérence qu’il faisait, en cet endroit, à la bonne et vraie médecine était bien un peu suspecte, et nous croyons volontiers que cette expression de respect, d’ailleurs très mitigée, dépassait encore légèrement sa pensée. Son esprit cependant était trop juste pour méconnaître ce que, de ce côté, il y avait déjà d’utile et ce qu’on pouvait attendre de cet art mieux dirigé. Il avait beaucoup d’amitié, accompagnée probablement de quelque confiance, pour son médecin Mauvillain, qui peut-être bien lui fit prendre quelquefois le vin émétique, un de ses remèdes favoris. On peut lire en tête du *Tartuffe* le placet[[179]](#footnote-179) dans lequel il sollicita pour lui une grâce du Roi. Par les plaisanteries qu’il y a mêlées, sans croire affaiblir sa recommandation, il déclarait assez qu’il ne faut pas être pris au mot trop rigoureusement quand on rit des médecins.

Ceux-ci lui en voulurent-ils de sa comédie ? Ils eurent pour s’en fâcher, tout au moins pour éclater, l’esprit trop bien fait, s’il faut prendre à la lettre le passage de la *Préface* du *Tartuffe* (p. 373), où, pour faire contraster leur humeur patiente avec le déchaînement des hypocrites, Molière les compte, à côté des marquis, des précieuses et des maris malheureux, parmi ceux qui « ont souffert doucement qu’on les ait représentés, et.… ont fait semblant de se divertir, avec tout le monde, des peintures que l’on a faites d’eux. » Mais, s’il avait eu vraiment cette confiance dans leur bon caractère, aurait-il exprimé, dans son placet pour Mauvillain, l’espoir que la faveur sollicitée le réconcilierait avec les médecins ? La réconciliation suppose quelques brouilles, quelques rancunes, et il y en $278$ aurait eu de grandes, si l’on en croyait l’auteur d’*Élomire hypocondre ou les Médecins vengés*[[180]](#footnote-180). Nous ne prétendons pas citer cette œuvre, plus méchante que spirituelle, de le Boulanger de Chalussay comme une autorité très digne de confiance. Cependant le passage, d’une vraisemblance contestable, où il parle de *L’Amour médecin*, doit avoir une petite place dans l’histoire de cette pièce, et aurait de l’intérêt, quand on n’y voudrait chercher que l’aveu du grand succès de notre comédie. C’est Elomire (Molière) qui parle[[181]](#footnote-181) :

Mon *Amour médecin*, cette illustre satire,

Qui plut tant à la cour et qui la fit tant rire,

Ce chef-d’œuvre qui fut le fléau[[182]](#footnote-182) des médecins,

Me fit des ennemis de tous ces assassins -,

Et, du depuis, leur haine à ma perte obstinée

À toujours conspiré contre ma destinée.

L’un d’entre eux, dont je tiens ma maison,

Sans vouloir m’alléguer prétexte ni raison,

Dit qu’il veut que j’en sorte et me le signifie ;

Mais n’en pouvant sortir ainsi sans infamie,

Et d’ailleurs ne voulant m’éloigne du quartier,

Je pare cette insulte augmentant mon loyer...

Mais quelque temps après que tout fut terminé,

Quand mon bail fut refait, quand nous l’eûmes signé,

Je cherche à me venger, et ma bonne fortune

M’en fait trouver d’abord la rencontre opportune.

Nous avions résolu, mes compagnons et moi,

De ne jouer jamais, excepté chez le Roi,

Devant ce médecin, ni devant sa séquelle.

Pourtant, soit à dessein de nous faire querelle,

Soit pour d’autres motifs, la femme de ce fat

Vint pour nous voir jouer, mais elle prit un rat ;

Car la mienne aussitôt en étant avertie,

Lui fit danser d’abord un branle de sortie...

On nous ordonna presque une amende honorable.

..........Je faillis d’en mourir.

..........Pendant ma maladie,

Fallut de mes bourreaux souffrir la tyrannie.

Ma femme les manda, sans m’en rien témoigner.

$279$ D’abord qu’ils m’eurent vu : Faut saigner, faut saigner,

Dit notre bredouilleur. Ah ! n’allons pas si vite,

L’on part toujours à temps, quand on arrive au gîte,

Dit Monsieur le lambin. C’est là bien décider !

Dit un autre, il ne faut ni saigner, ni tarder.

Si l’on tarde, il est mort ; si l’on saigne, hydropique,

Et notre peu d’espoir n’est plus qu’émétique

A la fin je guéris, mais s’il faut l’avouer,

Ce fut par le plaisir que j’eus de voir jouer

Mon *Amour médecin* par mes médecins mêmes,

Car, malgré mes chagrins et mes douleurs extrêmes,

J’admirai ma copie en ces originaux.

.… Ma force redouble, et je deviens plus frais

Et plus gros et plus gras que je ne fus jamais.

Lors je monte au théâtre, où, par de nouveaux charmes,

Mon *Amour médecin* fait rire jusqu’aux larmes ;

Car, en le confrontant à ses originaux,

Je l’avais corrigé jusqu’aux moindres défauts.

Ainsi d’un nouveau bruit cette merveille éclate,

Chacun y court en foule épanouir sa rate ;

Et quoiqu’à trente sols, il n’est point de bourgeois

Qui ne le veuille voir du moins cinq ou six fois.

Grimarest conte quelque chose d’approchant, non toutefois sans de notables différences : « Il (Molière) logeait chez un médecin, dont la femme, qui était extrêmement avare, dit plusieurs fois à la Molière qu’elle voulait augmenter le loyer de la portion de maison qu’elle occupait. Celle-ci  ne daigna seulement pas l’écouter : de sorte que son appartement fut loué à la du Parc, et on donna congé à la Molière. C’en fut assez pour former de la dissension entre ces trois femmes. La du Parc, pour se mettre bien avec sa nouvelle hôtesse, lui donna un billet de comédie ; celle-ci s’en servit avec joie, parce qu’il ne lui en coûtait rien pour voir le spectacle. Elle n’y fut pas plus tôt, que la Molière envoya deux gardes pour la faire sortir de l’amphithéâtre, et se donna le plaisir d’aller lui dire elle-même que, puisqu’elle la chassait de sa maison, elle pouvait bien à son tour la faire sortir d’un lieu où elle étroit la maîtresse. La femme du médecin, plus avare que susceptible de honte, aima mieux se retirer que de payer sa place. Un traitement si offensant causa de la rumeur : les maris prirent parti $280$ trop vivement, de sorte que Molière, qui était très facile à entraîner par les personnes qui le touchaient, irrité contre le médecin, pour se venger de lui, fit en cinq jours de temps la comédie de *L’Amour médecin*[[183]](#footnote-183). »

On voit que, dans Grimarest, le congé donné à Molière devint l’occasion de la comédie, tandis que, pour Fauteur d*’Elomire hypocondre*, ce même congé fut une vengeance que *L’Amour médecin* avait provoquée.

N’y aurait-il pas un fond de vérité dans une anecdote ainsi contée suivant deux versions, qui, par leurs différences partielles, semblent indépendantes l’une de l’autre ? Il y a cependant à se demander si elle se concilie bien avec ce que nous pouvons savoir aujourd’hui des logements de Molière. Un acte passé devant Ogier, notaire à Paris, et daté du 15 octobre 1665, constate qu’un logement, appartenant à un sieur Millet, maréchal des camps et armées du Roi, fut, à ce moment, pris à loyer par Molière, rue Saint-Thomas-du-Louvre[[184]](#footnote-184). M. Loiseleur pense que Molière ne quitta pas alors la maison *du Singe* (au coin des rues Saint-Honoré et Saint-Thomas-du-Louvre), où il conjecture qu’il était déjà à l’époque de son mariage (1662), et ne fit que s’établir dans un nouveau corps de logis. Est-ce là ce que, dans *Élomire Hypocondre*, on lui fait appeler son *bail refait* ? Le différend de Molière avec son propriétaire, antérieur au 15 octobre, aurait donc eu lieu peu de jours après la première représentation à la ville de *L’Amour médecin*. Mais, si Molière n’a pas changé de maison, ce que suppose d’ailleurs le récit de Chalussay, comment le propriétaire-médecin est-il devenu, dans l’acte du notaire, un maréchal de camp ? Faut-il supposer que la maison avait été vendue ? ou entendre que le sieur Millet n’avait la propriété que du nouveau logis loué à Molière, et qu’une autre partie de la maison appartenait à un médecin ? ou bien que l’un des deux, Millet ou le médecin, était simplement locataire, avec faculté de sous-louer, ou même gérant tout puissant ? L’historiette $281$ d’*Élomire hypocondre* a tout au moins besoin de ces suppositions. Chez Grimarest, le changement d’appartement (il parle même d’expulsion de la maison) ayant eu lieu avant les représentations de *L’Amour médecin*, le bail du 15 octobre devient difficile à comprendre, si l’on n’admet pas un autre déménagement encore dans la même année.

Quant à la maladie de Molière dont il est parlé dans *Élomire hypocondre*, il est certain que, vers le temps où il venait de faire jouer sa comédie-ballet, il y en eut une, attestée par la gazette rimée de Robinet, qui, à la date du 21 février 1666, annonce la guérison de notre poète et sa rentrée au théâtre. Cette maladie sans doute ne l’en avait éloigné que depuis le mois de décembre 1665, puisque *L’Amour médecin*, où il n’est pas probable qu’il se soit fait remplacer dans son rôle, fût joué, d’après le *Registre de la Grange*, jusqu’au 29 novembre inclusivement.

Une circonstance racontée par Chalussay, et de toutes la plus piquante, est bien invraisemblable. Si son *bredouilleur* et son *lambin* sont bien les mêmes que dans notre comédie, comment Esprit et Guenaut, si récemment ridiculisés par Molière, ont-ils pu être les médecins appelés près de lui ? Ils ont mis quelque complaisance à venir là jouer tout justement la scène qui, dès le premier jour, ne doit pas avoir été très différente de celle que nous connaissons. Chalussay veut que Molière ait corrigé ou plus complètement achevé la consultation imaginaire de son *Amour médecin*, après les observations nouvelles qu’une consultation réelle, tenue à son chevet, lui a fournies. Tout cela sent bien l’arrangement du théâtre, la pure fiction imaginée pour faire servir l’esprit de Molière de supplément au peu d’esprit que l’auteur avait. Les prétendues retouches de la grande scène seraient un fait curieux ; mais ce fait souffre des difficultés. Le texte que nous avons a été achevé d’imprimer le 15 janvier 1666. Les changements seraient donc antérieurs à cette date. Le récit d’*Élomire hypocondre* indique cependant que la pièce n’aurait été jouée avec ces améliorations qu’après le rétablissement de Molière et quand il remonta sur le théâtre, ce qui doit être le 21 février 1666, date de la reprise. Or les rares variantes qu’on trouve dans l’édition de 1669, et dans les éditions collectives de 1674 et de 1682, sont tout à fait insignifiantes.

$282$ Plus que suspect dans la plupart de ses détails, le passage d’*Élomire hypocondre* est certainement exact quand il nous représente la foule courant à la comédie de Molière, et ne se lassant pas de l’aller voir. Comme preuve du succès, nous ne demanderons pas au *Registre de la Grange* le chiffre des recettes, parce qu’on ne pourrait imputer ce chiffre tout entier à la petite comédie, toujours représentée avec de grandes pièces, telles que le *Sertorius* et *Le Menteur* de Corneille, *La Thébaïde* de Racine, *Les Visionnaires* de Desmarets, *La Mère coquette* de Donneau de Visé, souvent avec d’autres comédies de Molière, le *Tartuffe*, *Le Dépit amoureux*, *L’École des femmes*, etc. Mais du moins nous apprenons, par le même registre, que *L’Amour médecin* fut joué à la ville soixante-trois fois du vivant de Molière, autant que *L’Étourdi* et *Le Misanthrope*.

Nous ne voyons représentées plus souvent, dans le même temps, parmi les petites pièces de notre auteur, que *Sganarelle* et *Les Fâcheux*. Dans sa nouveauté, *L’Amour médecin* fut joué, en 1665, vingt-sept fois, du 22 septembre au 29 novembre ; en 1666, seize fois, du 21 février au 26 octobre. En novembre1665, il le fut au Raincy, le jour même où, pour la seconde fois, y fut donnée la représentation du *Tartuffe* dont nous avons parlé dans notre *Notice* sur cette dernière pièce[[185]](#footnote-185). « Dimanche 8e novembre, dit la Grange dans son registre, la Troupe est allée au château du Raincy, chez Madame la princesse Palatine, par ordre de Monsieur le Prince. On y a joué *Tartuffe* et *les Médecins*. »

C’est sous ce titre : *Les Médecins*, inconnu aux diverses éditions de Molière, que le *Registre de la Grange* désigne la pièce, à partir de la représentation du 2 octobre 1665, qui fut la cinquième. Dans l’inventaire fait après la mort de Molière, on trouve cette mention : « Une boîte des habits de la représentation des *Médecins*[[186]](#footnote-186). » C’est encore avec cette désignation que la comédie a été portée sur le *Mémoire de décorations* cité aux *Personnages*[[187]](#footnote-187). Ce ne serait pas la peine d’en faire la remarque, s’il n’y avait eu là qu’une abréviation commode. $283$ Mais évidemment, lorsque au théâtre, autour de Molière, on avait pris l’habitude de nommer ainsi sa comédie, c’est que rien ne pouvait mieux exprimer ce qui en avait fait le succès et y avait surtout frappé. La partie épisodique avait vraiment paru le principal. Notre comédie est citée ainsi dans la *Bibliothèque des Théâtres*[[188]](#footnote-188) (1733) : « L’Amour médecin ou les Quatre médecins. » Sans doute Filerin, qui n’est pas de la grande consultation, ne compte pas. Cependant *L’Amour médecin* est demeuré le seul titre dans les impressions de la pièce, parce que seul il convenait à la petite fable comique qui avait servi de cadre et de prétexte.

On parle de pièces françaises qui, avant celle de Molière, auraient été connues sous le même titre. Les frères Parfaict citent[[189]](#footnote-189), à la date de 1618, *L’Amour médecin*, comédie de Pierre de Sainte-Marthe, qu’ils avaient trouvée mentionnée dans quelques catalogues, mais ne connaissaient pas, et qu’il ne paraît pas plus facile de connaître aujourd’hui. Dans la *Bibliothèque du théâtre français*[[190]](#footnote-190), il est dit qu’un *Amour médecin*, représenté en 1638, est attribué à le Vert ; mais il y a très probablement quelque erreur : le recueil de ses pièces n’en contient que trois, la tragédie d’*Aristotime*, la tragi-comédie d*’Aricidie* et *Le Docteur amoureux*[[191]](#footnote-191), comédie en cinq actes et en vers publiée chez Augustin Courbé en 1638. Cette comédie doit être, la date même semble le prouver, celle dont un souvenir inexact a fait un *Amour médecin*, parce que les deux titres ont une apparente analogie. Les deux pièces sont d’ailleurs très différentes par le sujet et n’offrent même aucune ressemblance de détail.

Nul rapport non plus entre la comédie de Molière et 1’*Amor medico* de Tirso de Molina ; mais si, malgré la similitude des $284$ titres, Molière n’a rien emprunté à cette pièce de l’auteur espagnol, dont probablement *Dom Juan* venait de le mettre fort en goût de lire tout le théâtre, en revanche, une autre œuvre du même Tirso, un drame biblique, où l’on ne s’attendrait à rien rencontrer de semblable, contient, dans un très remarquable passage, le germe, assez développé déjà, de l’idée principale de notre *Amour médecin*. Nous avons été mis sur la trace de ce fait curieux par quelques lignes de *L’Histoire de la littérature et de l’art dramatiques en Espagne*[[192]](#footnote-192), dont l’auteur est M. de Schack. On y dit que les scènes III et IV du second acte de *L’Amour médecin* ont été tirées de *la Venganza de Tamar*, et l’on renvoie au commencement du second acte de ce drame de Tirso. Dans l’édition que nous avons sous les yeux de *la Vengeance de Tamar*, l’auteur d’un *Examen* qui suit la pièce se prononce avec plus de réserve que M. de Schack sur la question d’emprunt : « Peut-être, dit-il, Molière qui avait lu *Tellez* (Tirso de Molina) et avait refondu son *Convive de pierre*, a-t-il tiré de ce récit (d’Éliacer) les scènes III et IV de l’acte II de l’Amour médecin, dont le fond est le même. Il est possible toutefois qu’il ait puisé dans d’autres livres cette satire contre les médecins. » Pour nous, il nous faut l’avouer, il nous semble difficile de croire fortuite une ressemblance qui d’ailleurs laisse à Molière le mérite d’une satire en action très heureusement substituée à un récit, et de détails caractéristiques où se reconnaissent les mœurs médicales de son temps et de son pays. Le passage de *La Vengeance de Tamar*[[193]](#footnote-193) est ici d’un assez grand intérêt pour que nous le citions. Dans la scène I de l’acte II, l’entretien entre Amon et Eliacer étant tombé sur les médecins : « Saigner et purger, dit Eliacer, sont les pôles de leur science. — Et leurs profits », répond Amon. Alors Eliacer raconte ce qui suit : « Hier, six docteurs se réunirent en conférence dans la maison de Débora, fort malade depuis quelque temps, pour consulter entre eux sur la maladie et y appliquer quelque remède efficace. Ils se retirèrent dans une $285$ salle, dont ils éloignèrent le inonde. Il prit envie à une servante (pour cela il suffisait qu’elle fût femme) d’écouter ce qu’ils disaient ; et tandis qu’elle tenait pour assuré qu’ils allaient disserter sur l’état de la malade, et mettre en discussion ce que la pratique leur avait appris à ce sujet, elle entendit un d’eux faire cette question : « Seigneur Docteur, quels sont, par semaine, l’un portant l’antre, les profits de Votre Honneur ? » La réponse fut : « Cinquante écus ; j’ai pu acheter ainsi une ferme, un vignoble de vingt arpents, et un pâturage où j’ai des vaches ; mais je ne laisse pas d’apprécier le bon goût des maisons que possède Votre Honneur. » L’autre dit : « On en parle ; je ne sais que faire de l’argent que je gagne. Chose étrange de voir que, sans être des bourreaux, nous sommes payés pour tuer ! — Laissons cela, dit un autre, et dites-moi quelle a été votre fortune au jeu de cette nuit. — J’ai perdu : les chances sont variables. — Mais avez-vous beaucoup de livres ? — Deux cents volumes, ce n’est pas dire assez, avec quatre doigts de poussière ; car ils ne m’adressent jamais une parole ; et moi, je ne vais pas voir ce qu’ils renferment. Charlatanisme et ignorance nous donnent de quoi manger.… Cependant nous avons suffisamment parlé. Allons voir notre malade, qui a grande confiance dans notre consultation. » Ils allèrent, et celui qui portait la plus respectable barbe dit : « Notre conclusion est qu’à l’instant même on lui frictionne les jambes, que sur tout le dos on lui applique quatorze ventouses, et qu’on fasse trois ou quatre incisions ; qu’on lui mette sur le cœur un emplâtre, et qu’on l’oigne d’eau de fleur d’orange ; puis, qu’elle espère du Ciel que la consultation d’aujourd’hui lui rendra bientôt parfaite santé. » On leur donna deux cents réaux ; et ils s’en retournèrent chez eux, ayant tiré de leur conférence le bon parti que je viens de vous conter. »

On le voit, ces plaisanteries mordantes de Tirso ont bien l’air d’avoir suggéré à Molière ce qui fait surtout l’intérêt et la valeur comique de *L’Amour médecin* ; mais, s’il a imité, c’est en maître. Une autre imitation, beaucoup moins remarquable, est celle qu’on a souvent signalée dans le dénouement de sa pièce. Ce dénouement, auquel il attachait sans doute bien peu d’importance, parait un souvenir du *Pédant joué* de Cyrano de $286$ Bergerac, de cette petite pièce qui lui a fourni ailleurs d’autres emprunts[[194]](#footnote-194). Le pédant Granger signe le contrat de son fils, croyant qu’il ne s’agit que d’une comédie ; on lui dit alors : « C’est une pilule qu’il vous faut avaler »,  de même qu’on dit à Sganarelle : « La bécasse est bridée. » De telles inventions tombent, de plein droit, dans le domaine public, et deviennent bientôt, dans les farces, comme un lieu commun.

Lorsque Molière, parlant lui-même de sa petite comédie, insiste très particulièrement sur l’importance qu’on doit reconnaître au « jeu du théâtre », Il donne à penser qu’elle lui avait paru fort bien jouée. Par quels acteurs ? Voici tout ce que nous en savons.

M. Bazin[[195]](#footnote-195) et M. Loiseleur[[196]](#footnote-196) s’accordent à dire que la comédie-ballet de Molière le vit reparaître dans le caractère de Sganarelle, cette fois père de famille. Nous croyons que les témoignages contemporains font défaut ; mais on sait que d’ordinaire, lorsque Molière mettait dans une de ses pièces le personnage de Sganarelle, c’est qu’il entendait le marquer, comme acteur, de sa marque de propriété, et se le réservait pour le représenter lui-même.

Il y a donc là une très grande vraisemblance ; elle se changerait en certitude si l’on était sûr de reconnaître, comme on en a été d’avis[[197]](#footnote-197), la figure de Molière dans le Sganarelle de l’estampe qui est en tête de la première édition de la pièce, publiée en 1666. On y a voulu voir non seulement le type consacré que les dessinateurs avaient coutume de reproduire quand ils voulaient représenter notre poète, mais son costume $287$ dans *L’Amour médecin*, tel qu’il est décrit dans l’inventaire fait après son décès : « Un pourpoint de petit satin découpé sur roc ( ?) d’or, le manteau et chausses de velours à fond d’or, garni de ganse et boutons[[198]](#footnote-198). » Nous avons examiné l’ancienne estampe. Le dessinateur anonyme a choisi pour sujet la fin de la scène II du second acte. Sganarelle, qui fait face au spectateur, ouvre sa bourse pour payer la consultation qu’il vient de solliciter. Les quatre médecins, placés à côté de lui ou en arrière, tendent la main. Il est certainement probable que Sganarelle, la figure principale et la plus en vue, celle qui est au centre du petit tableau, est Molière lui-même. Mais il serait bien difficile d’y reconnaître son portrait. Les autres personnages ont la même moustache, à l’exception de l’un d’eux qui a une grande barbe de vieillard, et pourrait bien être Guenaut. On a quelque peine à croire que le dessinateur ne se soit pas au moins informé des costumes ; et cependant les cinq acteurs ont tous également le chapeau, le pourpoint et le manteau. Comment les médecins n’ont-ils pas la robe ? Il y a dans la pièce imprimée cette indication : « Clitandre en habit de médecin. » On s’étonnerait que Clitandre seul, dans son déguisement, le portât. Quoi qu’il en soit, ce serait trop se hasarder que de donner pour un document de l’histoire de la pièce une estampe, qui probablement est beaucoup plutôt de fantaisie qu’elle n’a été inspirée par un fidèle souvenir des représentations. On pourrait être tenté de croire, bien que la petite dimension des figures laisse à cet égard beaucoup de doute, que le médecin placé à la droite de Sganarelle, et dont le nez est de forme étrange, porte un demi-masque. Si l’on en était plus certain, il ne faudrait pas rejeter si loin l’assertion, souvent répétée depuis, de Gui Patin. Mais pour nous faire admettre, contre toute vraisemblance, *L’Amour médecin* joué avec des masques, il faudrait autre chose que quelques traits de gravure difficiles à bien distinguer[[199]](#footnote-199). Si peu de parti que, selon $288$ nous, on soit en droit de tirer de l’estampe, nous voulons bien cependant qu’en donnant à Sganarelle la place d’honneur, elle ajoute une nouvelle probabilité au fait, déjà à peu près avéré, que ce personnage n’a pu être joué que par l’auteur lui-même.

Gueret, dans *La Promenade de Saint-Cloud*, nous apprend par quel comédien était rempli le rôle d’un des médecins, et le détail dont il avait pris note doit inspirer toute confiance. Parlant de la manière dont Molière, dans la distribution des personnages, savait choisir ses acteurs et rendre agréables leurs défauts mêmes, il cite cet exemple[[200]](#footnote-200) : « Béjarre (Béjart) le boiteux nous a donné des Fougerais au naturel dans *Les Médecins*. » En effet, des Fougerais boitait, comme l’atteste ce passage de Gui Patin[[201]](#footnote-201) : « Je ne crois pas qu’il y ait sur la terre un charlatan plus déterminé et plus perverti que ce malheureux chimiste, boiteux des deux côtés comme Vulcan, qui tue plus de monde avec son antimoine que trois hommes de bien n’en sauvent avec les remèdes ordinaires. » Nous pouvons donc regarder comme certain que le boiteux Béjart représentait des Fonandrès (le boiteux *des Fougerais*). Molière savait imaginer des moyens plus ingénieux et moins grossiers que les masques, de faire reconnaître les personnes qu’il voulait désigner. La prononciation lente de M. Macroton et le bredouillement de M. Baliys seraient des indications fort claires, s’il était prouvé que Guenaut et Esprit parlassent ainsi ; mais nous n’en sommes informés que par des commentateurs de la pièce que l’on pourrait soupçonner d’avoir avancé, pour accréditer leurs explications, ce qu’ils ne savaient pas bien, tandis que de la claudication de des Fougerais nous venons de produire un témoignage antérieur de quatorze ans à notre comédie et qui ne se proposait pas de l’expliquer. Le rôle confié à Béjart montre bien que Gui Patin et Brossette ne s’étaient pas trompés en reconnaissant des Fougerais. Une de leurs clefs ainsi vérifiée ne permet guère de se défier des autres.

M. Éd. Thierry, dans sa Notice sur la Grange (p. XXXVI), dit qu’en 1689 la Grange et Guérin jouaient tous deux dans $289$ *L’Amour médecin* ; il ne dit pas quels rôles, et nous regrettons de ne pas connaître les documents dont il a fait usage.

Les représentations de *L’Amour médecin* n’ont pas été très nombreuses de notre temps. En 1850, il y en eut quelques-unes, dont la première fut donnée par les comédiens français le 15 janvier, jour anniversaire de la naissance de Molière, avec intermèdes de chant et de danse « par un metteur en scène. » Le *metteur en scène*, qui, ce jour-là, faisait en apparence métier si modeste, n’était autre qu’un des hommes les plus spirituels dont les pièces de théâtre et les romans aient charmé ses contemporains, M. Alexandre Dumas père. Il avait encadré notre comédie-ballet dans de petites scènes dont il était l’auteur, et que l’on trouvera dans son *Théâtre*[[202]](#footnote-202), sous ce titre : « Trois entr’actes pour *L’Amour médecin*. » Des gens du bel air placés, comme au temps de Molière, d’un côté de la scène, tandis que les violons l’étaient de l’autre, jouaient un rôle dans ces entr’actes ; mais les deux principaux personnages de la pièce parasite étaient la Duparc et la Ducroisy, qui se disputaient le rôle de Lisette, et tout ensemble leurs amants, d’une façon très égrillarde. L’idée d’ajouter à l’ouvrage de Molière un agrément qui en relevât le goût était au moins téméraire, et l’assaisonnement parut avoir tout simplement gâte le mets délicat qui n’en demandait pas. Voici ce que nous apprend un critique de ce temps[[203]](#footnote-203) : « Le public a grogné pendant toute la représentation ; et, plus d’une fois, il a sifflé même Molière. » Il faut croire que la malheureuse *mise en scène* lui avait donné de l’humeur. Dans cette représentation, plus mémorable par sa bizarrerie que par son succès, les rôles (nous ne parlons que de ceux de Molière) furent ainsi distribués :

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Sganarelle, | *Provost*. | Josse, | *Bertin*. |
| Clitandre, | *Maillard*. | Un Notaire, | *Pougin*. |
| $290$ Guillaume, | *Fonta*. | Lisette, | Mmes *Brohan (Augustine)*. |
| Macroton, | *Mainvielle*. | Aminte, | *Worms*. |
| Des Fonandrès, | *Chéry*. | Lucrèce, | *L. Bertin*. |
| Tomès, | *Chéry-Louis*. | Lucinde, | *Favard*. |
| Bahys, | *Mathieu*. | La Comédie, | *Fix*. |
| Filerin, | *Volnys*. |  |  |

Il y eut aussi en 1861, le 20 septembre, une reprise, au Théâtre Français, de L’Amour médecin, réduit en deux actes. Voici la distribution des rôles :

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Sganarelle, | *Talbot*. | Josse, | *Tronchet*. |
| Clitandre, | *Laroche*. | Un Notaire, | *Masquillier*. |
| Guillaume, | *Montet*. | Lisette, | Mmes *Bonval*. |
| Macroton, | *Coquelin*. | Aminte, | *J. Bondois*. |
| Des Fonandrès, | *Chéry*. | Lucrèce, | *Rosa Didier*. |
| Tomès, | *Barré*. | Lucinde, | *Ponsin*. |
| Bahys, | *Eugène Provost*. |  | |

Bien qu’il ait perdu l’attrait des allusions satiriques à des personnes connues, *L’Amour médecin* peut plaire encore ; et cette comédie-ballet, toutes les fois même qu’on la jouera sans ballets, se passera sans aucune peine, quoi qu’en ait dit Molière, des grâces qu’y ajoutaient « les airs et les symphonies de l’incomparable M. Lully. » Cette musique de l’illustre Florentin n’est point perdue. Le jour où l’on voudrait la faire entendre dans une représentation de la pièce, on la trouverait dans le Recueil de Philidor l’aîné, que possède la bibliothèque du Conservatoire de musique[[204]](#footnote-204).

La première édition de *L’Amour médecin* a été mise en vente en 1666 ; l’Achevé d’imprimer est du 15 janvier 1666. Le privilège, ou permission d’imprimer pendant cinq ans, remonte au 30 décembre 1665, et Molière a cédé et transporté son privilège « à Pierre Traboüillet, Nicolas le Gras et Théodore Girard, marchands libraires à Paris. » Cette édition originale est un in-12 de 95 pages numérotées[[205]](#footnote-205), précédées de. 5 feuillets $291$ non chiffrés et de l’estampe dont nous avons parlé. Le titre est :

L’Amour

Médecin.

Comédie.

Par J. B. P. Molière.

A Paris,

Chez Nicolas le Gras, au troisième

Pilier de la grand’ Salle du Palais, à

l’Esperance, et à L, couronnée[[206]](#footnote-206).

M.DC.LXVI.

*Avec privilège du Roy*.

Une seconde édition a été publiée en 1669 ; l’Achevé d’imprimer pour la seconde fois est du 20 novembre 1668.

Parmi les traductions, nous en remarquons une du dix-septième siècle (1680) en néerlandais, réduite en un seul acte[[207]](#footnote-207), et plusieurs du dix-neuvième : en polonais (vers 1820), en arménien (1855), en suédois (1859), en grec moderne (1862), en roumain (1872), sans compter celles qui font partie des versions récentes du théâtre complet dont nous avons eu déjà occasion de parler â la fin la *Notice* du *Dom Juan*.

### Les personnages[[208]](#footnote-208).

|  |  |
| --- | --- |
| $297$ Sganarelle, | père de Lucinde[[209]](#footnote-209). |
| Aminte. |  |
| Lucrèce. |  |
| M. Guillaume, | vendeur de tapisseries. |
| $298$ M. Josse[[210]](#footnote-210), | orfèvre. |
| Lucinde, | fille de Sganarelle[[211]](#footnote-211). |
| Lisette[[212]](#footnote-212), | suivante de Lucinde. |
| M. Tomès. | médecins[[213]](#footnote-213). |
| M. Des Fonandrès[[214]](#footnote-214), |
| M. Macroton, |
| M. Bahys. |
| M. Filerin. |
| Clitandre, | amant de Lucinde. |
| Un Notaire. |  |
| L’opérateur, | Orvietan[[215]](#footnote-215). |
| $299$ Plusieurs Trivelins et Scaramouches. |  |
| La Comédie. |  |
| La Musique. |  |
| Le Ballet. |  |

La scène est à Paris, dans une salle de la maison de Sganarelle[[216]](#footnote-216).

## Le Misanthrope.

Comédie.

Représentée pour la première fois à paris sur le théâtre du palais-royal le 4e du mois de juin 1666 par la troupe du roi.

### Notice.

$357$ *Le Misanthrope* était déjà sur le métier en 1664, si Brossette n’a parlé que sur de bons renseignements. Il raconte[[217]](#footnote-217) que le jour de cette année 1664 où Boileau récita, chez le comte du Broussin, la *Satire* *II*, écrite à la louange de Molière, celui-ci fit, après cette lecture, celle du premier acte de son *Misanthrope*. Cette comédie et le *Tartuffe* auraient donc été commencés vers le même temps : éclosion presque simultanée des deux chefs-d’œuvre de notre théâtre comique. Quoi qu’il en soit, *Le Misanthrope* ne se révéla au public que plus tard. Il fut représenté pour la première fois le 4 juin 1666, sur la scène du Palais-Royal. Le Roi et la cour en deuil (il n’y avait pas tout à fait six mois qu’Anne d’Autriche était morte[[218]](#footnote-218)) n’eurent pas les prémices du plus noble des chefs-d’œuvre comiques, du plus digne d’être goûté par la société polie.

Il faut remarquer cependant ces vers de Subligny écrits, dans *La Muse Dauphine*, à la date du 17 juin, quand la pièce n’avait encore été jouée que cinq fois :

Une chose de fort grand cours[[219]](#footnote-219),

Et de beauté très singulière,

Est une pièce de Molière ;

Toute la cour en dit du bien.

Notons aussi ce passage de la *Lettre écrite* (par Donneau de Visé) *sur la comédie du Misanthrope*: Les courtisans « ont $358$ assez fait voir, par leurs applaudissements, qu’ils trouvaient la comédie belle[[220]](#footnote-220). » Si cette lettre doit être datée, comme l’affirme l’Avis du libraire[[221]](#footnote-221), du premier jour après que la comédie avait paru, c’était à la première représentation que de Visé avait entendu les applaudissements qu’il atteste. Voilà donc deux témoignages de l’approbation de la cour, quoique ce spectacle n’eût pu lui être donné à Fontainebleau, où elle était alors. Probablement Grimarest n’était pas mal informé, lorsqu’il écrivait[[222]](#footnote-222) que *Le Misanthrope* avait été lu par l’auteur à toute la cour, avant la représentation du 4 juin ; il donne même ce détail qu’une de ces lectures fut faite à Madame, à qui ne plut pas le grand flandrin de vicomte, crachant dans un puits, et qui ne put décider Molière à le supprimer.

Mais, sans aucun doute, ce ne furent pas ces lectures seules qui fournirent aux courtisans l’occasion de donner leur suffrage à la pièce. Il est clair, par la *Lettre* de Donneau de Visé, que beaucoup d’entre eux se mêlèrent, dès la première représentation, aux spectateurs de la ville, dans la salle du Palais-Royal. Bien différent toutefois aurait pu être le succès de la comédie, s’ils l’avaient d’abord vue représentée pour eux seuls. Le jour de l’entière justice ne serait-il pas venu beaucoup plus tôt[[223]](#footnote-223) ?

Une telle œuvre, en effet, avait de quoi plaire particulièrement à ces « gens de la cour, de qui le goût est si raffiné »,  ce sont les expressions mêmes de l’auteur de la *Lettre* (p. 430). Il est remarquable que c’est à une personne de qualité que de Visé s’adresse, et que son libraire a soin de nous dire que la lettre fut lue de « la meilleure partie de la cour ». Ainsi l’on $359$ paraît, dès ce premier moment, avoir pensé que les juges les plus éclairés du *Misanthrope* étaient là. Un jour, Molière a dit lui-même[[224]](#footnote-224) que la grande épreuve de toutes les comédies « c’est le jugement de la cour ». Ne l’eût-il pas dit surtout d’une comédie où les mœurs du temps avaient été observées dans le plus grand monde ?

Il est vrai qu’en même temps le parterre, à son avis, n’était pas mauvais appréciateur, et que « la différence du demi-louis d’or et de la pièce de quinze sols, croyait-il, ne fait rien du tout au bon goût[[225]](#footnote-225). » Ainsi devait penser celui que Boileau, dans son goût trop superbe, eût voulu quelquefois

.… Moins ami du peuple en ses doctes peintures[[226]](#footnote-226).

Nous méconnaîtrions donc son vrai génie, si nous prétendions qu’un de ses ouvrages, celui-là même auquel il attachait peut-être le plus de prix, eût été fait pour n’être compris que de quelques-uns et dans cet étroit pays des courtisans. L’art qui ne sait pas s’adresser à tous risque de s’égarer. Mais, sans dédaigner, plus que Molière ne le faisait lui-même, le jugement du grand, du vrai public, nous devons avouer que ce jugement paraît s’être un moment trouvé en défaut, quand on lui présenta une œuvre de la perfection la plus sévère, de l’élégance la plus délicate, un tableau de la vie mondaine, dessiné sans doute avec largeur, mais avec des nuances extrêmement fines.

On a souvent nié que l’accueil fait au *Misanthrope*, dans ses premières représentations, ait été un peu incertain et froid. C’est, dit-on, un conte imaginé par Grimarest. M. Bazin, un des premiers, a recommandé de n’y pas ajouter foi[[227]](#footnote-227) ; et lui-même cependant, à la même page, ne peut s’empêcher de convenir que le succès fut « moins vif, moins bruyant, moins général que ne l’eût été, dans tous les temps, celui d’une force excellente. » Au fond, Grimarest n’en a pas dit beaucoup plus[[228]](#footnote-228), $360$ et, malgré quelques inexactitudes de détail, il ne paraît pas s’être entièrement écarté de la vérité.

Ce n’est assurément pas d’après lui que l’abbé Dubos et Louis Racine ont parlé : on voit bien qu’ils avaient recueilli une tradition assez récente encore, et puisée à d’autres sources, puisqu’ils rapportent d’autres circonstances. Le premier dit[[229]](#footnote-229) : « Quoique Le Misanthrope soit peut-être la meilleure comédie que nous ayons aujourd’hui, on n’est pas surpris néanmoins que le public ait hésité durant quelques jours à l’avouer pour excellente, et que le suffrage général n’ait été déclaré en sa faveur qu’après huit ou dix représentations Les rivaux de Molière juraient..., sur la connaissance qu’ils avaient du théâtre, que ce nouveau genre de comédie ne valait rien Despréaux, après avoir vu la troisième (représentation), soutint à Racine, qui n’était point fâché du danger où la réputation de Molière semblait être exposée, que cette comédie aurait bientôt un succès des plus éclatants. »

Louis Racine a, dans ses *Mémoires*[[230]](#footnote-230), une anecdote absolument contraire en ce qui concerne les dispositions de son père ; mais il est d’accord avec l’abbé Dubos sur la méprise du public, à la naissance de la pièce : « Le lendemain de la première représentation..., qui fut très malheureuse, un homme qui crut faire plaisir à mon père, courut lui annoncer cette nouvelle en lui disant : La pièce est tombée ; rien n’est si froid ; vous pouvez m’en croire, j’y étais. — Vous y étiez, reprit mon père, et je n’y étais pas ; cependant je n’en croirai rien, parce qu’il est impossible que Molière ait fait une mauvaise pièce. Retournez-y, et examinez-la mieux. » Louis Racine, probablement, avait Boileau pour garant.

Il nous semble que de Visé lui-même laisse deviner le peu de chaleur de l’admiration et la vivacité beaucoup plus grande des censures, quand il s’exprime ainsi : « Je pourrais vous dire en deux mots  qu’il a plu, et que, son intention étant de plaire, les critiques ne peuvent pas dire qu’il ait mal fait, puisque, en faisant mieux, si toutefois il est possible, son $361$ dessein n’aurait peut-être pas si bien réussi[[231]](#footnote-231). » Il a plu ! Voilà, pour un panégyriste, une parole assez réservée. Plus loin, après avoir loué justement la scène III de l’acte IV entre Célimène et Alceste, il ajoute : « Je ne crois pas que les beautés de cette scène soient connues de tous ceux qui l’ont vu représenter : elle est trop délicatement traitée ; mais je puis assurer que tout le monde a remarqué qu’elle était bien écrite, et que les personnes d’esprit en ont bien su connaître les finesses[[232]](#footnote-232). » Il est évident que les connaisseurs furent seuls pleinement satisfaits de la scène ; et il dut en être de même à peu près de toute la pièce. Pour bien des spectateurs, ce comique se trouva trop fin et trop sérieux. Le sonnet d’Oronte devint une pierre d’achoppement ; il dérouta une partie du public. C’est encore de Visé qui nous l’apprend pour en avoir été témoin : « Le sonnet, dit-il, n’est point méchant, selon la manière d’écrire d’aujourd’hui. J’en vis même, à la première représentation de cette pièce, qui se firent jouer pendant qu’on représentait cette scène ; car ils crièrent que le sonnet était bon, avant que le Misanthrope en fît la critique, et demeurèrent ensuite tout confus.[[233]](#footnote-233) » Cette confusion ne dut pas les disposer favorablement, et sans doute le succès du moment en souffrit. À tant s’élever au-dessus de son public, on risque beaucoup.

Dans le détail, les témoignages varient sur le sort du *Misanthrope* en ces commencements. Voltaire dit que la pièce « eut à la première représentation les applaudissements qu’elle méritait », mais que « le théâtre fut désert dès le troisième jour[[234]](#footnote-234) ». Nous avons vu que, suivant Louis Racine, la première représentation « fut très malheureuse », et que l’abbé Dubos parle de la froideur des huit ou dix premières représentations. Grimarest avance que la seconde fut encore plus faible que la première, la troisième que les précédentes, et qu’à la quatrième, Molière donna, ce qui est absolument faux, son *Médecin malgré lui* pour soutenir par cette farce sa grande comédie[[235]](#footnote-235).

$362$ Pour contrôler les assertions différentes, ayons recours au tableau des recettes, conservé dans le *Registre de la Grange*.

Naturellement ce Registre ne saurait rien nous apprendre sur le succès de la première représentation. La recette fut belle ; mais l’œuvre était inconnue, et l’empressement de la foule n’atteste, en pareil cas, que la renommée de l’auteur. Les recettes de la seconde peuvent être plus significatives : elles s’élevèrent de près de deux cents livres au-dessus de celles de la première.

Peut-être n’est-ce pas encore très décisif ; car la curiosité excitée par la nouveauté ne s’épuise pas en une fois ; et puis les malveillants eux-mêmes peuvent venir en grand nombre pour le plaisir de constater un échec. Faisons d’ailleurs attention que le chiffre de cette seconde représentation, 1617 livres, est notablement inférieur à celui des secondes représentations du *Tartuffe* et de *Dom Juan*, qui fut de 2045 livres, sans parler des représentations suivantes de ces deux pièces. *Le Tartuffe* se trouvait dans des conditions trop inégales pour qu’il soit juste de le comparer ; mais les troisième, quatrième, cinquième et sixième de *Dom Juan* attirèrent plus de monde que cette seconde du *Misanthrope*. La recette de la troisième représentation n’est pas brillante, et si elle remonte un peu à la quatrième, c’est pour tomber ensuite à des chiffres très peu satisfaisants. Voici pour l’année 1666 le relevé du *Registre* :

Pièce nouvelle de M. de Molière :

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Vendredi 4e juin, | 1re représentation du *Misanthrope* | 1447tt | 10s |
| Dimanche 6e | *Idem* | 1617 | 10 |
| Mardi 8e | *Misanthrope* | 886 | » » |
| Vendredi 11e | *Idem* | 972 | » » |
| Dimanche 13 | *Interruption*[[236]](#footnote-236) |  |  |
| Mardi 15e | *Misanthrope* | 698 | » » |
| Vendredi 18e | *Idem* | 647 | » » |
| Dimanche 20e | *Idem* | 723 | » » |
| Mardi 22e | *Misanthrope* | 641 | » » |
| Vendredi 25e | *Idem* | 601 | » » |
| $363$ Dimanche 27e juin | *Misanthrope*. | 212 tt | » » s |
| Mardi 29e | *Idem* | 349 | » » |

Interruption.

Recommencé le

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Vendredi 9e juillet | *Misanthrope* | 356 | » » |
| Dimanche 11e | *Misanthrope* | 451 | » » |
| Mardi 13 | *Idem* | 357 | » » |
| Vendredi 16 | *Idem* | 531 | » » |
| Dimanche 18 | *Idem* | 624 | 5 |
| Mardi 20e | *Idem* | 349 | » » |
| Vendredi 23 | *Idem* | 299 | » » |
| Dimanche 25e | *Idem* | 301 | » » |
| Mardi | Néant |  | |
| Vendredi 30e | *Idem* | 213 | » » |
| Dimanche Ier août | *Idem* | 268 | 5 |
| Mardi | Néant |  | |

Pièce nouvelle de M. de Molière :

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Vendredi 6e [août] | *Mère coquette*[[237]](#footnote-237).  *Médecin malgré lui* | 632 | » » |
| Vendredi 3e  septembre | *Misanthrope*, et *Le Médecin malgré lui* | 973 | 10 |
| Dimanche 5e | *Idem* | 913 | » » |
| Mardi 7 | *Idem* | 558 | 5 |
| Vendredi 10e | *Idem* | 646 | » » |
| Dimanche 12e | *Idem* | 866 | » » |
| Mardi 14e | *Id*. et *Mariane*[[238]](#footnote-238) | 325 | 10 |
| $364$ Vendredi 15e [octobre]. | On a repris la comédie du *Misanthrope* | Reçu 428tt | 5s |
| Dimanche 17e | *Misanthrope* | 428 | » » |
| Mardi 19 | *Misanthrope* | 281 | 15 |
| Dimanche 31 octobre | *Misanthrope* | 422 | » » |
| Mardi 2e novembre | *Misanthrope* | 273 | » » |
| Mercredi 3e | *Misanthrope* | 347 | 5 |
| Vendredi 19e | *Misanthrope* | 272 | » » |
| Dimanche 21e | *Idem* | 579 | » » |

On a pu remarquer que *Le Médecin malgré lui*, qui avait pris possession de la scène dès le 6 août, ne parut à côté du *Misanthrope* que le 3 septembre ; il avait été joué avec d’autres pièces dans ses onze premières représentations ; on ne peut donc admettre qu’il ait été composé pour servir d’appui à notre comédie chancelante, comme le veut Grimarest, qui fait intervenir ce secours dès la seconde semaine de juin[[239]](#footnote-239).

*Le Misanthrope* fut joué trente-quatre fois en 1666[[240]](#footnote-240), sans compter une visite chez Madame, le jeudi 25 novembre, dont le souvenir nous a été conservé dans une lettre de Robinet, datée du dimanche suivant, 28 :

Jeudi, pour tant soit peu rire,

Puisque le duc se portait mieux,

Notre *Misanthrope* amoureux,

Dont Molière est l’auteur habile,

Parut dans votre domicile,

Où sa troupe, qui nous ravit,

Fit miracle, à ce qu’on m’a dit.

En 1667, la pièce eut quatre représentations[[241]](#footnote-241) ; deux en $365$ 1668 ; depuis 1669 jusqu’en 1673, année de la mort de Molière, vingt-quatre[[242]](#footnote-242) ; pendant le reste du règne de Louis XIV, deux cent quatre-vingt-dix-neuf[[243]](#footnote-243). On ne trouve pas qu’elle ait été jouée à la cour, tant que l’auteur vécut[[244]](#footnote-244). Nous ne croyons le *Registre* très exact que pour les représentations à la ville[[245]](#footnote-245) ; mais ne voulût-on supposer aucune omission, nous ne verrions pas, dans un fait un peu étonnant à la première vue, le démenti de ce que nous avons dit plus haut des dispositions favorables où, dans sa nouveauté, *Le Misanthrope* eût probablement trouvé Louis XIV et son entourage. Par suite des circonstances, l’heure avait été manquée. Le Roi n’avait pu être le premier juge de la comédie ; et lorsque la fin du deuil aurait permis de la jouer devant lui, la fortune en avait paru assez médiocre pour que Molière peut-être n’eût plus aucune envie de solliciter cette faveur. Après sa mort, *Le Misanthrope* eut dix-neuf représentations à la cour, de 1673 à 1715[[246]](#footnote-246).

Un applaudissement général, populaire, n’avait pas été d’abord obtenu. Beaucoup de suffrages éclairés avaient dû cependant rassurer le poète de la crainte de s’être trompé. Pour Boileau, Molière fut avant tout « l’auteur du Misanthrope[[247]](#footnote-247) ». Il préférait, suivant le *Segraisiana*[[248]](#footnote-248), cette comédie au *Tartuffe* même ; il ne cessa de prédire ce que la postérité $366$ penserait du chef-d’œuvre. Nul doute que bien d’autres voix ne se soient, dès les premiers temps, jointes à la sienne. Leur écho se trouve dans les gazettes rimées, qui n’auraient point parlé de la pièce avec tant d’enthousiasme, si leurs auteurs n’avaient recueilli autour d’eux les jugements des hommes de goût. Nous avons déjà cité quelques vers de Subligny[[249]](#footnote-249) ; ceux qui les suivent ne sont pas moins élogieux :

Après son Misanthrope, il ne faut plus voir rien \

C’est un chef-d’œuvre inimitable.

Puis il en loue ainsi les vers :

Ils sont les plus charmants du monde :

Leur tour, leur force est sans seconde.

Robinet exprime la même admiration dans sa *Lettre en vers à Madame*, écrite le 11 juin 1666, après qu’il eut vu la représentation du 6, qui fut la seconde :

*Le Misanthrope* enfin se joue ;

Je le vis dimanche, et j’avoue

Que de Molière, son auteur,

N’a rien fait de cette hauteur.

Les expressions en sont belles,

Et vigoureuses et nouvelles ;

Le plaisant et le sérieux

Y sont assaisonnés des mieux ;

Et ce Misanthrope est si sage,

En frondant les mœurs de notre âge,

Que l’on dirait, benoît lecteur,

Qu’on entend un prédicateur :

Aucune morale chrétienne

N’est plus louable que la sienne ;

Et l’on connaît évidemment

Que, dans son noble emportement,

Le vice est l’objet de sa haine,

Et nullement la race humaine,

Comme elle était à ce Timon.

Au reste, chacun des acteurs

Charme et ravit les spectateurs,

$367$ Et l’on y peut voir les trois Grâces

Menant[[250]](#footnote-250) les amours sur leurs traces,

Sous le visage et les attraits

De trois objets jeunes et frais,

Molière, du Parc et de Brie.

Deux faits nous paraissent donc également prouvés : *Le Misanthrope* ne fut pas une des comédies de Molière qui attirèrent le plus la foule ; il ne laissa pas de trouver sur-le-champ des admirateurs intelligents. Nous ne savons si l’auteur avait rien espéré de plus. Il connaissait mieux que personne le public et le goût du grand nombre ; mais il s’agissait de travailler pour une gloire durable ; et Molière parait s’être alors plus que jamais proposé cette satisfaction et avoir donné à son génie la joie de remplir la plus haute idée qu’il s’était faite de son art. N’accusons pas trop ses contemporains. Il y a des œuvres, telles que *Le Misanthrope*, telles qu*’Athalie*, dont les beautés supérieures, senties par les bons juges, restent un peu froides pour les autres ; et cela, nous le croyons, est vrai aujourd’hui encore, comme dans tous les temps. Ces œuvres sont pourtant théâtrales ; autrement, ayant été écrites pour la scène, il faudrait les condamner. La merveille est de les avoir faites très simplement grandes, sans manquer aux conditions des compositions dramatiques, que le style le plus parfait et la hauteur des pensées ne suffisent pas à faire vivre, lorsque manquent l’intérêt, le mouvement, l’action. Bien interprétées par les comédiens, elles n’échapperont donc jamais entièrement même au vulgaire des spectateurs ; mais elles n’auront pas sa prédilection. Le public de 1666 n’était point barbare ; mais il était un public. S’il ne se montra pas aussi sensible à un comique très fin qu’il l’était d’ordinaire à celui dont la plaisanterie est plus vive et plus fortement marquée, les appréciateurs judicieux ne manquèrent pas, qui surent parfaitement comprendre Molière.

Dès ce premier temps, aucun des caractères de sa belle comédie ne fut inaperçu. Les vrais chefs-d’œuvre ont une clarté frappante, et se révèlent promptement sous tous les aspects. Nous avons tout à l’heure cité Robinet, qu’on ne $368$ peut pas donner pour un grand critique, mais qui a sans doute reproduit l’impression des connaisseurs. Cette impression était donc que l’œuvre devait être regardée comme la plus haute que Molière eût encore produite ; que les expressions étaient belles, neuves et vigoureuses ; qu’Alceste juge avec vérité les mœurs de son siècle, que sa morale est excellente et qu’il est l’ennemi non des hommes, mais de leurs vices. On comprit d’abord ce rôle comme plein de noblesse, et l’on ne s’avisa pas que l’auteur avait pu vouloir y ridiculiser la vertu. Mais c’est dans la *Lettre* de Donneau de Visé surtout qu’il faut reconnaître une intelligence de la pièce qui n’a rien laissé de nouveau, du moins au fond, à dire sur ses beautés et à opposer aux injustes critiques.

Disons d’abord quelques mots de l’histoire de cette lettre, que nous avons déjà mentionnée plusieurs fois, quelques mots aussi de son auteur.

On a vu dans la *Notice* de *L’École des femmes*[[251]](#footnote-251) que Donneau de Visé avait commencé par faire une guerre très vive à Molière dans ses comédies de *Zélinde* et de *La Vengeance des marquis*, l’attaquant avec la témérité d’un jeune homme qui, par tous les moyens, cherche la célébrité. Comment les après satires de 1663 se changèrent-elles en éloge trois ans après, au temps du *Misanthrope*? De Visé ne s’embarrassait pas beaucoup des volte-face. Dans ses *Nouvelles nouvelles*, il avait écrit contre la *Sophonisbe* de Corneille[[252]](#footnote-252). Très peu de temps après, il publiait une défense de la même pièce, où il disait n’avoir plus découvert que des beautés. Cette prompte palinodie lui semblait toute simple, honorable même, comme une preuve qu’il savait se rendre à la raison et ne mettait pas sa gloire à s’opiniâtrer dans ses erreurs. Il ne dut pas trouver moins permis de se déjuger sur Molière. Mais, celte fois, la résipiscence peut s’expliquer autrement que par l’ingénuité d’une âme prête à se repentir d’une injustice. Il lui plaisait alors de donner ses pièces, non plus à l’Hôtel de Bourgogne, mais au Palais-Royal ; il y avait fait recevoir, en 1665, sa *Mère* $369$ *coquette*; un peu plus tard, il y porta d’autres comédies. Le chef de la troupe était à ménager ; et il est probable qu’au moment où *La Mère coquette* lui avait été présentée, un petit traité de paix avait été conclu. *La Lettre sur le Misanthrope* en remplissait avec conscience les engagements. Après tout, si de Visé avait peu de fixité dans les opinions qu’il soutenait, probablement même dans le goût, il était homme d’esprit, et lorsqu’il se retournait du côté de Molière, celui-ci aurait eu tort de ne point lui ouvrir sa porte.

*La Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope* parut en tête de la première édition de cette pièce[[253]](#footnote-253). Suivant Grimarest, ce fut à l’insu de Molière et à son grand mécontentement : « Molière, dit-il[[254]](#footnote-254),… envoya chercher son libraire, le gronda de ce qu’il avait imprimé cette rapsodie sans sa participation, et lui défendit de vendre aucun exemplaire de sa pièce où elle fût, et il brûla tout ce qui en restait ; mais après sa mort on l’a réimprimée (sic). M. de \*\* (de Visé), qui aimait fort à voir la Molière, vint souper chez elle le même jour. Molière le traita cavalièrement sur le sujet de sa lettre, en lui donnant de bonnes raisons pour souhaiter qu’il ne se fût point avisé de défendre sa pièce. » Taschereau a traité de conte[[255]](#footnote-255) cette anecdote, qui suppose une étrange liberté prise par le libraire, et, chez Molière, une irritation difficile à expliquer, à propos d’une marque de zèle qui ne paraît pas trop maladroite. Il est certain qu’il *y* a là des invraisemblances. Voici pourtant un autre témoignage, d’un plus grand poids, qui, tout en présentant autrement les circonstances du désaccord entre Molière et son avocat officieux, confirmerait ce qui a seul de l’importance dans le récit de Grimarest, le fait que l’auteur du *Misanthrope* aurait vu avec déplaisir un écrit où l’on est tenté de le croire si bien compris, et que volontiers même on supposerait concerté avec lui. Nous lisons dans les notes de Brossette[[256]](#footnote-256) : « Je lui ai $370$ demandé (à Boileau) qui était l’auteur de la lettre qui est dans les éditions de Molière, au sujet de la comédie du *Misanthrope*. Il m’a dit qu’elle est de M. de Visé, auteur du Mercure galant[[257]](#footnote-257). M. de Visé ayant été à la représentation du *Misanthrope*, il retint bien ou mal cette pièce, et la transcrivit avec le secours de quelques amis qui l’avoient aussi vu représenter. De Visé, sur sa copie, en obtint le privilège et la voulut faire imprimer sans la participation de Molière. Celui-ci le sut, et plutôt que de lui faire un procès, il consentit que cette lettre, dont Molière n’était pas content, fût jointe à l’édition que Molière fit faire lui-même de son *Misanthrope*. »

Cette version différente de celle de Grimarest, n’a-t-elle pas aussi quelques difficultés : le prodige de mémoire qui aurait permis de reproduire de souvenir les cinq actes qu’on venait d’entendre ? le privilège obtenu par un autre que par l’auteur ? Brossette peut bien n’avoir pas noté avec une entière exactitude ce que lui avait raconté Boileau ; mais le fond, l’essentiel, il ne doit pas l’avoir imaginé. Il faut donc croire que Molière ne donna qu’à regret son consentement à l’insertion de la lettre dans son édition. Écartons le soupçon d’une répugnance adroitement feinte par lui pour cacher la part qu’il aurait prise au petit écrit. Apparemment il y trouvait à redire, et l’aurait voulu autrement rédigé. Ne se peut-il pas cependant que, sous une forme dont il ne se souciait pas de paraître accepter la responsabilité, la *Lettre* ne fût, en bien des passages, que le résumé des explications données par lui-même dans quelques entretiens ? Que si l’on ne veut pas que de Visé eût reçu la confidence de la pensée de l’auteur, il a été du moins assez ingénieux pour l’avoir, si nous ne nous trompons, assez bien devinée. N’a-t-il pas indiqué, dans ses remarques sur la pièce, à peu près tout ce que les meilleurs critiques ont plus tard développé ?

Ces curieuses remarques auraient une bien autre portée pour qui les croirait suggérées par Molière, devenu son propre commentateur ; mais ceux mêmes qui ne sont pas dans ce $371$ sentiment les regarderont encore comme particulièrement dignes d’attention, parce que, écrites à la première heure, elles avaient été tout au moins inspirées par tout ce qui se disait autour de l’auteur, parmi ses admirateurs les plus éclairés et parmi les comédiens, qu’il n’avait pu manquer de pénétrer de l’esprit de leurs rôles.

Suivant de Visé, Molière a cherché un cadre au tableau le plus large des mœurs du temps. La grande variété des caractères que sa comédie met en scène, et dont la ville et la cour avaient donné les modèles, remplissait déjà en partie ce dessein ; mais, pour n’en rien laisser échapper, le poète a, par la conception la plus heureuse, choisi pour ses deux principaux personnages un misanthrope et une médisante, c’est-à-dire deux satiriques, présentant chacun de leur côté le miroir à tous les vices et à tous les ridicules : l’un qui, dans son honnêteté sévère, est douloureusement frappé du mal et ne sait pas déguiser son indignation ; l’autre qui s’amuse des travers et se fait un jeu de les cribler de ses spirituelles épigrammes. La plus grande diversité de portraits devenait ainsi possible et toute naturelle. On a beaucoup répété, depuis de Visé, cette observation si juste. Il n’a pas moins bien vu combien est heureux le choix de tous les caractères ; car, indépendamment des portraits, qui sont en dehors de l’action, ces caractères si différents et si heureusement contrastés suffiraient déjà pour peindre, sous bien des aspects, la vie mondaine et le cœur humain. Voici le censeur austère dont la rectitude est inflexible ; à côté de lui, le sage indulgent qui sait ce que la vertu elle-même doit tolérer dans le commerce des hommes ; la coquette qui donne aux plus cruelles légèretés du monde une séduction si dangereuse, que pour elle le farouche ennemi de toutes nos faiblesses se sentira faible à son tour ; la prude hypocrite, et la femme charmante de sincérité, de raison et de bonté ; le poète grand seigneur gâtant par ses prétentions au bel esprit ses qualités estimables ; les fats de cour, à la tête et au cœur vides.

Mais surtout cherchons dans notre *Lettre* comment furent jugés dans ces premiers temps les deux rôles sur le sens desquels on a tant disputé.

De Visé appelle Alceste « ce ridicule »,  voyant bien que $372$ Molière avait voulu qu’il prêtât à rire par sa révolte outrée contre les communs usages et par sa sagesse sans sobriété. Mais il corrige bientôt ce que son expression a de trop dur, et prend soin de faire remorquer que ce héros de la pièce « en est le plaisant, sans être trop ridicule », et que, « malgré sa folie, si l’on peut ainsi appeler son humeur, il a le caractère d’un honnête homme et beaucoup de fermeté[[258]](#footnote-258) ». C’est ainsi que Cervantes a certainement voulu faire estimer et aimer un extravagant, dont la folie est bien moins douteuse que celle d’Alceste.

Pour Philinte, c’est « un homme sage et prudent ;… est si raisonnable, que tout le monde devrait l’imiter... ; ne portant les choses dans l’un ni dans l’autre excès[[259]](#footnote-259) ».

Le débat moral, et nécessairement littéraire aussi, qui s’est élevé avec tant d’éclat autour de la comédie du *Misanthrope* fut, on le voit, sur-le-champ pressenti. Alceste est-il si risible, que le spectateur soit porté à prendre parti contre sa vertu et pour les plus condamnables accommodements du monde avec les vices ? Philinte est-il un égoïste ? est-il un vrai sage ? Nous avons entendu comment de Visé répondait.

Nous ne faisons pas ici, comme lui, office de critique, et nous tenons à nous renfermer dans l’histoire de la pièce ; mais cette histoire même demande que nous parlions d’un jugement tout différent du sien. Nous devrons rappeler, en même temps que les éloquentes attaques d’un grand écrivain, le souvenir de la comédie, un peu trop vantée, qui a transporté sur le théâtre la thèse de Rousseau, et, s’appropriant les personnages de Molière, a prétendu mettre en action, avec plus de vérité et avec une morale plus juste, les caractères mêmes que notre poète leur a donnés.

En 1758[[260]](#footnote-260), Jean-Jacques Rousseau prit la plume pour défendre la ville de Genève contre l’invasion des amusements du $373$ théâtre, dont elle était menacée par d’Alembert. Les Conty et les Rochemont ne s’étaient pas élevés plus sévèrement, au nom de la dévotion, contre les spectacles ni contre Molière que ne le fit le philosophe, au nom du rigorisme moral. Regarder et juger le théâtre, la comédie et le plus grand génie qui chez nous la personnifie, du haut d’une théorie autrement mais non moins austère que celle des Pères de l’Église, ou que celle de Platon, le jour où il bannissait les poètes de sa république, c’est inévitablement les condamner. Dès que le citoyen de Genève se faisait un aussi terrible prédicateur que Bossuet ou Bourdaloue, il était naturel qu’il dît de notre poète[[261]](#footnote-261) : « Voyez comment, pour multiplier ses plaisanteries, cet homme trouble tout l’ordre de la société. » Jamais Rousseau ne s’engageait dans une thèse sans la pousser à outrance. Au surplus, il était bien dans son humeur, lorsqu’il ne faisait pas grâce au rire, qui n’a pas été une de ses faiblesses. Le rire, il est vrai, celui de Molière comme tout autre, n’est pas toujours sans reproche, quoique bien d’autres ravages que ceux dont on l’accuse aient été faits dans « l’ordre de la société » par les sophismes sérieux. Mais le jugement général à porter de la moralité du théâtre de Molière serait ici hors de propos. Il ne s’agit que du *Misanthrope*.

Entre toutes les pièces de son auteur, Rousseau aurait pu épargner celle-là. « On la reconnaît unanimement pour son chef-d’œuvre », disait-il[[262]](#footnote-262) ; et il en sentait toutes les beautés, celles même qui sont faites pour élever les âmes. Les invectives d’Alceste contre la fausseté et la méchanceté du monde avaient de quoi lui plaire, et il pouvait se mirer avec orgueil dans l’image de cet intraitable caractère.

Mais Molière avait montré qu’Alceste met quelquefois les rieurs contre lui, sans que les rieurs paraissent avoir tort ; par là il s’était permis, à l’endroit de Rousseau, une personnalité. « Après avoir joué tant d’autres ridicules, dit notre philosophe[[263]](#footnote-263), il lui restait à jouer celui que le monde pardonne le moins, le ridicule de la vertu. » Rousseau plaidant pour la vertu, entendait bien plaider *pro domo sua*.

$374$ Il accorde cependant beaucoup à Molière. Faisant ressortir très justement ce qu’il y a de noble dans le caractère d’Alceste, qui n’est point un misanthrope dans le vrai et détestable sens du mot, il avoue que les excellents sentiments de cet ennemi des vices, plutôt que des hommes, « sont parfaitement développés dans son rôle[[264]](#footnote-264) », et qu’ « avec ses brusqueries et ses incartades, il ne laisse pas d’intéresser et de plaire ». Il voit très clairement ce qu’avait vu de Visé, que, « quoique Alceste ait des défauts réels dont on n’a pas tort de rire, on sent pourtant au fond du cœur un respect pour lui dont on ne peut se défendre » ; et, sans trop s’embarrasser d’une contradiction, il s’écrie que cela « fait honneur au caractère de l’auteur » ; que Molière « était personnellement honnête homme ; et jamais le pinceau d’un honnête homme ne sut couvrir de couleurs odieuses les traits de la droiture et de la probité[[265]](#footnote-265) ». Après qu’il est allé jusqu’à de telles concessions, comment le critique ne s’est-il pas senti désarmé ? C’est qu’Alceste a, malgré tout, des moments où il est vraiment ridicule ; en quoi Molière a fait, au jugement de Rousseau, la plus grande faute que puisse faire un peintre des caractères : il n’a pas suivi celui de son héros, tel qu’il était déterminé par ses traits essentiels. Une âme si grande ne tombe pas dans « des fureurs puériles sur des sujets qui ne devaient pas l’émouvoir[[266]](#footnote-266) ». On peut demander cependant si, pour demeurer dans la fidèle imitation de la nature humaine, il faut construire les beaux caractères avec cette logique absolue qui n’y souffre aucune petitesse.

Le grand grief du philosophe contre Molière, c’est surtout d’avoir fait tort à la figure de son honnête homme chagrin en plaçant près d’elle et en opposition celle de son bienveillant ami. « Ce Philinte est le sage de la pièce, un de ces honnêtes gens du grand monde, dont les maximes ressemblent beaucoup à celles des fripons » ;  et ici Rousseau, pour justifier sa colère contre le bon Philinte, lui prête des cruautés d’égoïsme dont il n’y a pas trace dans son rôle. C’est encore la prétendue logique qui refait ainsi le personnage. Au reste, la prédilection $375$ de Molière pour Philinte est loin d’être aussi évidente que plusieurs l’ont pensé ; et peut-être l’endroit où de Visé parle de ce rôle n’est-il pas celui où il a le plus complètement saisi toute l’intention de l’auteur, mais est-il plutôt un de ceux dont cet auteur n’était pas content. Nous croyons que, dans la pensée de Molière, Philinte, pas plus qu’Alceste, n’était irréprochable. L’un est trop raide dans sa vertu, l’autre un peu faible dans son indulgence. C’est parce que les défauts n’y manquent pas, à côté des plus nobles traits, que les deux figures sont vraies. À la vérité de la peinture la morale ne perd rien. Ce que Molière nous a proposé pour modèle, c’est, chez Alceste, la franchise courageuse ; chez Philinte, la douceur et la modération. Si des deux parts la mesure est passée, nous en sommes assez avertis, ici par les justes reproches d’Alceste, là par les tempéraments sensés que recommande Philinte et par les bizarreries d’une vertu qui ne donne à rire que lorsqu’elle cesse d’être vraiment la vertu, la vertu toujours aimable jusque dans sa sévérité.

Fabre d’Églantine, déclamateur à la suite, a prétendu démontrer dramatiquement combien Rousseau était plus philosophe que Molière, plus profond observateur des hommes et plus savant dans l’art de les faire agir suivant leur passion dominante. Puisque Alceste à la droiture et la probité, il ne pouvait être qu’un philanthrope. Philinte, étant un modéré, doit nécessairement devenir le vilain personnage que Rousseau a démasqué, un de ces hommes « qui, autour d’une bonne table, soutiennent qu’il n’est pas vrai que le peuple ait faim ; qui, le gousset bien garni, trouvent fort mauvais qu’on déclame en faveur des pauvres.[[267]](#footnote-267) » En 1790, date de la première représentation de la comédie de Fabre d’Églantine[[268]](#footnote-268), cette manière de comprendre l’homme de bien et le coquin était à la mode, et tout à fait digne d’un homme sensible. La pièce, en cinq actes et en vers, est intitulée *Le Philinte de Molière ou la Suite du Misanthrope*. Le malheur est que ce nouveau Philinte n’est plus celui de Molière, et que *La Suite* de notre chef-d’œuvre ne s’y rattache pas du tout. Il est même évident $376$ que l’auteur a moins songé à continuer témérairement Molière que, plus témérairement encore, à le corriger. L’immortel *Misanthrope* a secoué bien vite et ne sera pas condamné à traîner après lui, aux yeux de la postérité, ce faux appendice, orné d’un pitoyable style, et qui réellement ne fait suite, le mauvais langage à part, qu’à la pensée de Rousseau. Seul, celui-ci en reste un peu gêné, comme de plusieurs autres suites que ses paradoxes ont suscitées, et qu’il n’avait pas toutes prévues. Soyons juste pour Fabre : son drame (c’en est un plutôt qu’une comédie) n’est pas, malgré l’emphase, dénué d’intérêt. Le cruel optimiste, qui n’ouvre les yeux sur la perversité des hommes que lorsqu’il en devient, à son tour, la victime, qui se l’exagère alors et s’emporte sans mesure, enfin qui, dans un malheureux pour qui il a voulu qu’on fût sans pitié, tout à coup se reconnaît lui-même, voilà certes une idée qu’on a eu raison de louer comme ingénieuse, saisissante et d’un infaillible effet à la scène. Mais qu’on la trouve heureuse tant qu’on voudra, s’imaginer que l’on va montrer à Molière comment il aurait dû s’y prendre, n’en demeure pas moins une prétention aussi vaine qu’outrecuidante. Quand la pièce de Fabre n’eût pas fait, par la barbarie de la langue, si pauvre figure à côté du chef-d’œuvre dont elle se donnait évidemment pour la critique, elle n’aurait eu sur lui aucune prise, faisant tomber tous ses coups à côté.

Bien avant que le paradoxe de Rousseau fut ainsi traduit en drame, et au moment même où il venait de paraître, deux bonnes plumes s’étaient empressées de réfuter sa diatribe contre le théâtre. D’Alembert, à qui elle était adressée, y fit une réponse publiée sous ce titre : *Lettre à M. Rousseau*, *citoyen de Genève*[[269]](#footnote-269). Il n’y oublie pas Molière, ni *Le Misanthrope*, qu’il appelle « ce chef-d’œuvre de notre théâtre comique. » Il parle du rôle d’Alceste et de l’estime que ce personnage inspire, comme de Visé en avait parlé ; mais il sacrifie beaucoup trop Philinte, tout en étant d’avis que Molière a voulu l’opposer à son rigide ami « comme un modèle de la conduite qu’on doit $377$ tenir avec les hommes. Philinte, dit-il, m’a toujours paru, non pas absolument, comme vous le prétendez, un caractère odieux, mais un caractère mal décidé, plein de sagesse dans ses maximes et de fausseté dans sa conduite. » C’est dans la scène du sonnet surtout qu’il le trouve d’une complaisance excessive. Il propose donc quelques corrections en cet endroit. « Mais, se hâte-t-il de dire, je m’aperçois.… que je donne des leçons à Molière. » Il avait bien raison de ne pas les risquer sans hésitation.

Marmontel répondit aussi à Rousseau dans le *Mercure de France* des derniers mois de 1758 (novembre et décembre) et de janvier 1759. Comme d’Alembert, il justifia Molière du reproche d’avoir ridiculisé la vertu. « Le comble de l’art, dit-il, était de composer un caractère à la fois respectable et risible, qualités qui semblent s’exclure et que Molière a su concilier[[270]](#footnote-270). Ce n’est  pas le ridicule de la vertu qu’il a voulu jouer, mais un ridicule qui accompagne quelquefois la vertu..., une fougue qui l’emporte an delà de ses limites, une âpreté qui la rend insociable  ; voilà ce que Molière attaque dans le Misanthrope ; et, pour le ramener aux sentiments de l’humanité compatissante, il lui fait voir qu’il est homme lui-même et qu’il peut être, comme nous, le jouet de ses passions (p. 118 et 119). Le dessein de Molière a  été, en composant le caractère du Misanthrope, de se servir de sa vertu comme d’un exemple, et de son humeur comme d’un fléau » (p. 120), c’est-à-dire comme d’un fouet de satire contre les vices. Il nous semble que c’est parler judicieusement. Marmontel n’est pas aussi sévère que d’Alembert pour Philinte, dont il juge très véniels les petits excès de politesse. Il n’admet pas, du reste, que Molière ait voulu lui donner l’avantage sur Alceste. De Visé avait un peu trop paru le croire, et c’est surtout ce qui fait douter qu’il ait sur toute chose consulté Molière. Marmontel ne l’a-t-il pas ici beaucoup mieux compris ? « Si Molière, dit-il (p. 121), eût fait un vicieux du Misanthrope, il lui eût donné pour contraste un modèle de vertu. » Dans *Le Tartuffe*, l’opposition du vrai sage, qui s’appelle Cléante, à l’odieux hypocrite donne raison à Marmontel : $378$ « Mais, poursuit-il (p. 121 et 122), comme il n’en fait qu’un homme insociable, c’est un modèle de complaisance et d’égards qu’il a dû lui opposer. Philinte n’est donc pas le sage de la pièce, mais seulement l’homme du monde : son sang-froid donne du relief à la fougue du Misanthrope, et, quoique l’un de ces contrastes fasse rire aux dépens de l’autre, l’avantage et l’ascendant que Molière donne à Alceste sur Philinte prouve bien qu’il lui destinait la première place dans l’estime des spectateurs. »

La Harpe, un peu plus tard, a repris la discussion[[271]](#footnote-271) et combattu à son tour les erreurs de Rousseau. Il l’a fait avec sa clarté élégante, mais sans beaucoup de nouveauté.

La lettre à d’Alembert nous a amené sur le terrain des critiques, dont elle rappelle le souvenir. Si, ne nous bornant pas à ces critiques du siècle dernier[[272]](#footnote-272), nous passions en revue $379$ celles du temps présent, nous serions entraîné un peu loin. Nous aurions regret cependant à ne pas mentionner, parmi celles-ci, une étude où les mêmes questions sont traitées avec finesse ; on la doit à un comédien très intelligent, Adrien Perlet. Il a publié deux *Lettres sur le Misanthrope*[[273]](#footnote-273). Dans la première, tout en étant d’accord avec d’Alembert, Marmontel et la Harpe, pour louer la haute moralité de notre comédie, il leur reproche d’avoir fait au personnage d’Alceste « une trop large part sous le rapport de la vertu[[274]](#footnote-274). » Alceste n’est pas vertueux[[275]](#footnote-275), non seulement parce qu’il l’est avec excès, mais parce que l’orgueil, qui lui fausse le jugement, ternit en lui toutes les bonnes qualités. L’homme vraiment vertueux, le sage de la pièce, est Philinte[[276]](#footnote-276). Si de Visé l’avait insinué, il ne l’avait pas dit si expressément.

Resterait-il donc quelque obscurité, au milieu de laquelle les juges les plus favorables se débattraient sans pouvoir tomber d’accord ? Ces deux rôles seraient-ils des énigmes, et particulièrement le rôle principal, si bien qu’il y aurait une énigme d’Alceste, comme l’a cru l’auteur d’un livre qui, précisément sous ce titre, a été publié cette année même[[277]](#footnote-277), et dans lequel le sens de notre comédie a été jugé si abstrus, que, $380$ pour l’éclaircir, beaucoup d’érudition historique et l’intelligence du « symbolisme[[278]](#footnote-278) » qui se trouve dans le caractère d’Alceste, « mythe de la conscience publique[[279]](#footnote-279) », (que Molière pardonne !) ne devaient pas être de trop. L’épigraphe de cette étude, souvent distinguée, mais étrangement paradoxale, est une phrase attribuée à Victor Cousin : « Alceste est resté le secret du génie de Molière ». Tout d’abord nous avons été fort étonné qu’un si grand esprit ne se soit pas résigné à comprendre plus simplement un caractère qui n’a rien de si mystérieux. Nous avons voulu vérifier la citation : elle est inexacte. Victor Cousin, tout au contraire de ce qu’on lui a fait dire, a écrit : « il n’y a point ici de secret, excepté celui du génie[[280]](#footnote-280) ».

N’admettant pas non plus cette profondeur qu’en vain on a tenté de pénétrer, mais aimant mieux croire à quelque chose d’indécis dans la pensée, qui a laissé cette pensée sujette à des interprétations douteuses, quelqu’un[[281]](#footnote-281) a dit récemment : « Lorsqu’on écoute attentivement ces admirateurs et ces dévots $381$ (les commentateurs du *Misanthrope*), l’on s’aperçoit assez vite que le sens du poème leur demeure enveloppé. Chacun croit bien deviner ce que l’auteur a voulu faire ; au bout du compte, nul n’en est certain — Est-ce Alceste ou Philinte qu’il faut qu’on admire ? Cela reste fort embrouillé[[282]](#footnote-282). » Le génie de Molière cependant est d’ordinaire si net, qu’un tel embarras, embrouillement $382$ si l’on veut, étonnerait beaucoup. Il n’y en a peut-être que parce qu’on a voulu chercher dans *Le Misanthrope* une sorte de thèse philosophique, qui n’y est pas. La Harpe, par exemple, la pose ainsi : « Emprunter à la morale une des plus grandes leçons qu’elle puisse donner aux hommes ; leur démontrer cette vérité..., que la sagesse même et la vertu ont besoin d’une mesure, sans laquelle elles deviennent inutiles ou même nuisibles ; rendre cette leçon comique, sans compromettre le respect dû à l’homme honnête et vertueux, c’était là sans doute le triomphe d’un poète philosophe, et la comédie ancienne et moderne n’offrait aucun exemple d’une si haute conception[[283]](#footnote-283). » Que la leçon soit donnée par notre comédie, et bien d’autres en même temps, dans les rôles de Philinte, d’Oronte, d’Arsinoé, cela n’est pas douteux ; mais, au dix-septième siècle, on ne songeait guère, comme ce fut de mode au suivant, sans parler du nôtre, à bâtir une pièce sur une seule question philosophique, sur une théorie morale, dont chaque rôle devient comme un chapitre, les personnages très souvent n’étant plus que des idées abstraites. Molière était, philosophe, mais peintre avant tout ; rien de plus évident, dans son *Misanthrope* tout autant que dans ses autres pièces. Les hommes sont représentés par le poète comique avec leur mélange de vertus et de défauts, comme ils sont dans la vie réelle. De semblables peintures, dont la ressemblance vivante est la première loi, ne supposent pas pour cela chez le peintre l’indifférence aux impressions morales qu’elles doivent laisser. Le spectacle de la vie, tel qu’a su le voir et nous le rendre un esprit juste et honnête, ne manque certes pas d’enseignements. Ni Alceste, ni Philinte, nous en avons déjà fait la remarque, ne sont proposés pour des modèles absolus : l’un n’est pas plus que l’autre l’homme de Molière, celui-ci avec sa $383$ complaisance trop facile, dont le Misanthrope lui fait honte avec tant de raison, celui-là avec sa sévérité trop sauvage dont le ridicule éclate ; mais leur vertu, leur sagesse, toujours applaudies par le spectateur, offrent d’utiles exemples ; leurs travers et leurs faiblesses signalent les écueils. Ce que, dans ces caractères opposés, Molière veut que tantôt on approuve, que tantôt on blâme, n’est pas équivoque ; et il se sert de tous deux pour nous conseiller aussi bien la sincérité ferme que la modération indulgente, aussi bien la résistance aux mauvaises maximes du monde que les égards nécessaires du savoir-vivre. Quiconque, ainsi que Rousseau, ne trouve pas là son compte, trahit son côté faible, et se dénonce.

Malgré l’excellence de ses leçons, *Le Misanthrope* ne nous est pas donné comme un cours de morale, mais comme un tableau du monde, une fidèle image et de la société du temps et de la nature humaine. On a dit que ce n’était qu’une satire : oui sans doute, c’en est une ; mais y a-t-il beaucoup de satires ! où l’on trouve ainsi, à côté du mal dont on rit ou s’indigne, la sagesse qu’on approuve et la vertu qu’on admire ?

Dès les premiers temps, nous l’avons vu, les beautés du style frappèrent À propos de ces beautés, dont nous n’avons pas ici à recommencer l’étude souvent bien faite, il faut seulement rappeler un fait très singulier, déjà relevé dans la *Notice*[[284]](#footnote-284) et dans les notes de *Dom Garcie de Navarre*. Beaucoup de beaux vers du *Misanthrope* n’étaient pas nouveaux, avaient déjà servi. Ils semblent bien, dans leur premier cadre, avoir été presque inaperçus. Ils n’avaient pas du moins sauvé d’une chute incontestable la comédie du *Prince jaloux*. Peut-être aujourd’hui même seraient-ils peu remarqués, si de la bouche de Dom Garcie ils n’eussent passé dans celle d’Alceste. Ce que Boileau a dit du pouvoir d’un mot mis en sa place n’est pas moins vrai des bons vers, qui, sur la scène, n’ont tout leur effet, ne brillent de toute leur lumière que si l’heureuse conception théâtrale et le ferme dessin des caractères leur offrent comme un fond bien préparé sur lequel ils se détachent en plein relief. *Dom Garcie* est monotone et de peu d’intérêt. Dans le principal rôle cependant, qui a le défaut de n’être ni $384$ tragique ni comique, Molière avait mis beaucoup de vraie passion ; il le savait, et croyait avec raison regrettable que nombre d’excellents vers, inspirés par sa connaissance des passions et par son cœur, demeurassent perdus. La pièce n’ayant pas été imprimée de son vivant (elle ne le fut qu’en 1682), il lui parut très légitime d’en relever quelques-uns des ‘meilleurs débris, dont probablement il était seul à se souvenir, et qui purent trouver place dans différentes comédies, dans *L’Amphitryon*, dans *Les Femmes savantes*, surtout dans *Le Misanthrope*. Là, deux scènes, la seconde et la troisième de l’acte IV, ont avec des scènes de *Dom Garcie*[[285]](#footnote-285) beaucoup de ressemblance, autant par l’expression de la passion que par la situation. Ce qui fait la grande différence, c’est qu’il n’est pas un jaloux semblable à tous, les autres, cet Alceste, âme sérieuse et profonde, pris aux pièges d’une coquette, dont il est, sans doute aimé, mais sans pouvoir jamais fixer sa légèreté, enchaîner la liberté de ses caprices frivoles. La sage princesse de Léon et son amant visionnaire ne pouvaient offrir le spectacle d’un combat si déchirant et si vrai. Rien n’est à la fois triste et plaisant comme de voir cette fierté sauvage d’Alceste plier, malgré ses révoltes sous l’empire d’une grâce séduisante, dont un des plus singuliers charmes est dans les défauts mêmes auxquels l’ennemi des perfidies du monde a déclaré la guerre, et d’assister à la lutte des deux caractères les plus opposés, qui ne cessent de s’attirer et.de se repousser : de l’homme sincère jusqu’à la rudesse et fait pour le désert, de la femme pour qui l’air de la vie mondaine, son atmosphère de vanités, d’enivrantes flatteries et de spirituelles médisances st seul respirable. Un sous-titre de la pièce, qui se trouvait dans le privilège obtenu pour elle le 21 juin 1666, et qui nous â été conservé par le *Registre de la chambre syndicale des libraires*, à la date du 21 décembre suivant, mérite de ne pas être oublié ; c’est *L’Atrabilaire amoureux*[[286]](#footnote-286). Molière paraît y avoir renoncé, peut-être dans la crainte qu’il n’annonçât pas $385$ assez tout le sujet ; mais s’il l’avait adopté un moment, ce doit être qu’il jugeait l’amour d’Alceste quelque chose de plus qu’un épisode dans sa grande peinture, où rien ne fait mieux ressortir le caractère du Misanthrope[[287]](#footnote-287).

Soupçonnera-t-on une autre raison qu’il aurait eue de reconnaître à cet amour une si grande place dans la pensée de sa pièce ? On a cru que lorsqu’il peignait en traits frappants la faiblesse d’un sage pour une coquette, il n’avait fait qu’épancher les sentiments les plus vifs et les plus douloureux de son âme : ce qui expliquerait chez lui une prédilection pour cette partie de son œuvre. « L’amoureux atrabilaire », c’est lui-même ; Célimène perfide, et, malgré tout, aimée jusqu’à sa dernière et impardonnable trahison, est Mlle Molière. Là-dessus, on nous renvoie à la fameuse conversation de notre poète avec Chapelle, rapportée (mais avec quelle garantie d’authenticité ?) dans le libelle de *La Fameuse comédienne*[[288]](#footnote-288). « En 1664, dit M. Aimé-Martin[[289]](#footnote-289), époque à laquelle Molière travaillait au *Misanthrope*, il se sépara de sa femme, comme Alceste de Célimène, après lui avoir offert son pardon. » $386$ Prenons garde toutefois que quelques vers très passionnés du rôle d’Alceste, où l’expression de sa jalousie est si pénétrante, se trouvaient déjà, comme nous l’avons rappelé plus haut, dans une pièce représentée en février 1661, un an avant le mariage de Molière, ajoutons composée depuis longtemps[[290]](#footnote-290).

Ceux qui ne se consoleraient pas de ne plus retrouver l’accent personnel du poète dans les vers d’Alceste jaloux, peuvent répondre que beaucoup de ces vers, et des plus éloquents, ne sont pas dans le rôle de Dom Garcie. Alceste est malheureux d’une tout autre manière que celui-ci. Il n’est pas livré aux mêmes chimères, mais désespéré, comme Molière le fut, par une coquetterie trop réelle. Pourquoi donc ne pas admettre que le poète a été inspiré par ses propres chagrins ? La conjecture, en effet, n’est pas à repousser, si l’on n’y dépasse pas la juste mesure. Celui qui ne cessait d’étudier autour de lui les passions, devait aussi les étudier et les connaître dans son cœur ; et il n’est pas invraisemblable qu’il ait mis beaucoup de lui-même, des colères de son âme blessée, dans ce rôle d’Alceste, dont il s’était, comme acteur, réservé l’interprétation. Il a donné le rôle d’incorrigible coquette à sa femme, à laquelle il a bien pu penser lorsqu’il peignait si parfaitement ce caractère. Il ne faudrait pas pour cela chercher Molière dans le personnage du Misanthrope tout entier, ni partout Mlle Molière dans Célimène, dont elle avait seulement quelques traits.

Une fois dans la voie des applications, on ne s’arrête plus : c’est presque toute sa troupe que Molière aurait mise en scène : Eliante est Mlle de Brie, Arsinoé Mlle Duparc ; puis viennent, en dehors de ce monde du théâtre, les amants de Mlle Molière, ceux du moins qu’on lui a prêtés, malgré de fortes objections contre ces désignations[[291]](#footnote-291) : le comte de Guiche qui est Clitandre, Lauzun qui est Acaste ; singulière et peu discrète façon qu’aurait eue Molière de se venger d’eux, en disant au public : « Ne reconnaissez-vous pas bien les galants de ma $387$ femme ? » Dans Philinte, on a découvert l’insouciant Chapelle, qui dut un peu s’étonner d’être si sage. Qui sera l’homme au sonnet, sinon le duc de Saint-Aignan, ce grand seigneur qui faisait des vers ? Pour Alceste (car il n’est pas toujours Molière), moins de doute encore : l’auteur a joué dans ce rôle M. de Montausier.

S’il paraît bien qu’en effet ce dernier nom a été prononcé par les contemporains comme le vrai nom du Misanthrope de Molière, quelqu’un a-t-il songé alors à affubler le duc de Saint-Aignan du ridicule d’Oronte ? Nous sommes convaincu, comme M. Bazin[[292]](#footnote-292), que Molière ne peut avoir fait une si inconvenante satire d’un protecteur des lettres, d’un ami du Roi. C’est à peu près aussi croyable que Mme de Longueville prise, ainsi que l’ont dit quelques-uns, pour modèle de Célimène, Mme de Longueville, cette princesse du sang royal, depuis plusieurs années pénitente, et que Molière aurait été chercher dans sa pieuse retraite pour faire d’elle le type de toutes les frivolités mondaines.

Revenons au duc de Montausier, puisque, pour lui du moins, il s’agit d’une opinion fort ancienne. Plusieurs témoignages ne permettent guère de douter que cette opinion ne remonte aux premiers temps de la pièce. Ils s’appuient évidemment sur une tradition qui mérite confiance, quoique chacun l’ait un peu arrangée à sa guise et en donne une version différente. Voici celle de d’Olivet dans son *Histoire de l’Académie française*[[293]](#footnote-293) : « Quand il (Molière) donna son *Misanthrope*, l’abbé Cotin et Ménage se trouvèrent à la première représentation, et tous deux au sortir de là ils allèrent sonner le tocsin à l’hôtel de Rambouillet, disant que Molière jouait ouvertement M. le duc de Montausier, dont en effet la vertu austère et inflexible passait mal à propos, dans l’esprit de quelques courtisans, pour tomber un peu dans la misanthropie. Plus l’accusation était délicate, plus Molière sentit le coup. Mais il l’avait prévenu en communiquant sa pièce, avant qu’elle fût jouée, à M. de Montausier lui-même, qui, loin de s’en offenser, l’avait vantée, et $388$ avec raison, comme le chef-d’œuvre de l’auteur. » Saint-Simon, dans ses notes sur le *Journal de Dangeau*[[294]](#footnote-294), fait un récit plus piquant, mais où l’on remarquera des détails d’une vraisemblance douteuse : « Molière fit *Le Misanthrope*[[295]](#footnote-295). Cette pièce fit grand bruit et eut grand succès à Paris avant que d’être jouée à la cour. Chacun y reconnut M. de Montausier et prétendit que c’était lui que Molière avait en vue. M. de Montausier le sut, et s’emporta jusqu’à faire menacer Molière de le faire mourir sous le bâton. Le pauvre Molière ne savait où se fourrer ; il fit parler à M. de Montausier par quelques personnes, car peu osèrent s’y hasarder, et ces personnes furent fort mal reçues. Enfin le Roi voulut voir *Le Misanthrope*, et les frayeurs de Molière redoublèrent étrangement ; car Monseigneur allait aux comédies, suivi de son gouverneur. Le dénouement fut rare : M. de Montausier, charmé du Misanthrope, se sentit si obligé qu’on l’en eut cru l’objet, qu’au sortir de la comédie il envoya chercher Molière pour le remercier. Molière pensa mourir du message, et ne put se résoudre qu’après bien des assurances réitérées. Enfin il arriva, toujours tremblant, chez M. de Montausier, qui l’embrassa à plusieurs reprises, le loua, le remercia, et lui dit qu’il avait pensé à lui en faisant *Le Misanthrope*, qui était le caractère du plus parfaitement honnête homme qui pût être, et qu’il lui avait fait trop d’honneur, et un honneur qu’il s’oublierait jamais, tellement qu’ils se séparèrent les meilleurs amis du monde, et que ce fut une nouvelle scène pour la cour, meilleure encore que celle qui y avait donné lieu. » Malgré la différence des anecdotes, le fond commun se retrouve. Le *Segraisiana*[[296]](#footnote-296) doit aussi être cité. L’auteur ne doute pas que le duc, si connu par ses rudesses, n’ait fourni des traits au peintre : « Molière, dit-il, a bien représenté M. de Montausier dans son Misanthrope ; c’était là son propre caractère. » Il y est dit ailleurs[[297]](#footnote-297) du même personnage : « Il était extrêmement inégal, chagrin et pédant. » $389$ Ce n’est pas tout à fait Alceste vu du bon côté. On n’en reconnaît pas moins entre les deux caractères des traits de ressemblance. Ménage en rappelle un assez frappant dans une anecdote qui fait sur-le-champ penser à ces vers :

L’honneur de contredire a pour lui tant de charmes[[298]](#footnote-298), etc.

« Il y a des gens, dit Ménage[[299]](#footnote-299), qui se plaisent à contredire sur toutes choses, jusque-là qu’ils ne se souviennent plus du sentiment dont ils étaient auparavant, pour prendre le sentiment contraire, seulement pour contredire. Un seigneur de la cour, un peu contredisant, que je ne nommerai point, parce que je l’honore beaucoup » Suit l’anecdote du jardin de Renard, qu’il serait ici superflu de transcrire. L’annotateur du *Ménagiana*, la Monnoye, nous avertit que le seigneur était Montausier.

Plusieurs commentateurs de Molière ont déjà fait remarquer aussi des rapports, qu’on aurait peine à croire fortuits, entre des passages du *Misanthrope* et le portrait que Mlle de Scudéry a fait du duc de Montausier, sous le nom de Mégabate, dans *Le Grand Cyrus*[[300]](#footnote-300). On y peut noter jusqu’à des expressions qui se rencontrent singulièrement avec celles de Molière : « Mégabate, quoique d’un naturel fort violent, est pourtant souverainement équitable, et je suis fortement persuadé qu’il n’y a rien qui lui pût faire faire une chose qu’il croirait choquer la justice.… Comme Mégabate est fort juste, il est ennemi déclaré de la flatterie : il ne peut louer ce qu’il ne croit point digne de louange, et ne peut abaisser son âme à dire ce qu’il ne croit pas, aimant beaucoup mieux passer pour sévère auprès de ceux qui ne connaissent point la véritable vertu, que de s’exposer à passer pour flatteur. Aussi ne l’a-t-on jamais soupçonné de l’être de personne, et je suis persuadé que, s’il eût été amoureux de quelque dame qui eût eu quelques légers défauts, ou en sa beauté, ou en son esprit, ou en son humeur, toute la violence de sa passion n’eût pu $390$ l’obliger à trahir ses sentiments. En effet, je crois que s’il eût eu une maîtresse pâle, il n’eût jamais pu dire qu’elle eût été blanche. S’il en eût eu une mélancolique, il n’eût pu dire aussi, pour adoucir la chose, qu’elle eût été sérieuse  Ceux qui cherchent le plus à trouver à reprendre en lui, ne l’accusent que de soutenir ses opinions avec trop de chaleur. » Qui ne se souviendrait ici de plusieurs beaux vers de notre comédie et du couplet d’Eliante[[301]](#footnote-301), imité de Lucrèce ? Qui ne serait d’avis que Molière a connu le Mégabate du *Grand Cyrus*, et que sans doute, derrière ce portrait, il en a regardé l’original, M. de Montausier ?

Mais que celui-ci, très incapable, on le sait, de préférer la chanson du roi Henri au style qu’on admirait chez les précieuses, ait été le seul modèle d’après qui le poète ait dessiné la noble figure, Boileau certainement l’aurait nié ; car il réclame l’honneur d’avoir lui-même servi de type, du moins dans la scène du sonnet, et, qu’on y fasse attention, c’est la seule clef qui se recommande de l’aveu qu’en a fait Molière.

Ecrivant en 1706 au marquis de Mimeure[[302]](#footnote-302), Boileau lui racontait que, pour traverser la brigue de M. de Saint-Aulaire, qui voulait entrer à l’Académie française et y entra, il avait, dans une assemblée de sa compagnie, porté le poème, « très mal versifié » du grand seigneur candidat, et l’avait fait lire à qui voulut. « Quelqu’un, ajouta-t-il, s’étant mis en devoir de le défendre, je jouai le vrai personnage du Misanthrope dans Molière ; ou plutôt j’y jouai mon propre personnage, le chagrin de ce Misanthrope contre les mauvais vers ayant été, comme Molière me l’a confessé plusieurs fois lui-même, copié sur mon modèle. » Surtout sans doute quand il s’agissait de vers, mais aussi dans toute sa vie, Boileau méritait bien ce qu’un de ses amis disait de lui dans une de ses lettres[[303]](#footnote-303), à propos de cette affaire académique : « Voilà.… des témoignages qu’il y a encore des Romains sur la terre, et, à l’avenir, vous prendrez la peine de ne plus appeler M. Despréaux votre cher $391$ poète, mais votre cher Caton. » Une note de Brossette, publiée par Cizeron Rival[[304]](#footnote-304), nous offre un rapprochement curieux. « Molière, raconte-t-il, engageait un jour Boileau à épargner Chapelain dans ses satires, sous prétexte que ce poète était fort aimé de Colbert et du Roi lui-même : « Oh ! le Roi et M. Colbert feront ce qui leur plaira, dit Boileau brusquement ; mais à moins que le Roi ne m’ordonne expressément de trouver bons les vers de Chapelain, je soutiendrai toujours qu’un homme, après avoir fait *La Pucelle*, mérite d’être pendu. » Molière se mit à rire de cette saillie, et l’employa ensuite fort à propos (acte II, scène dernière[[305]](#footnote-305)). » La traduction en prose des vers 769-772 est ici trop exacte, dira-t-on, pour n’être pas suspecte. Il se peut qu’en effet il y ait quelque chose d’arrangé en vue de la parfaite ressemblance. Louis Racine, qui pour le fond de l’anecdote est d’accord, la rapporte ainsi[[306]](#footnote-306) : « On l’exhortait (Boileau) à ne point attaquer Chapelain, parce que, lui disait-on, il est protégé par M. de Montausier et reçoit quelquefois la visite de M. Colbert. — Et quand le Pape, répondit-il, lui rendrait visite, ses vers en seraient-ils meilleurs ? » On reste plus près de la boutade d’Alceste dans cette autre variante, donnée par Monchesnay[[307]](#footnote-307), et où l’on croirait bien trouver l’accent de Boileau : « Eh bien ! quand il serait visité du Pape, je soutiens ses vers détestables. Il n’y a point de police au Parnasse, si je ne vois ce poète-là quelque jour attaché au Mont fourchu. » Molière a dû connaître quelque vivacité de ce genre, qui aura fort amusé les amis du satirique. Il nous semble assez piquant de voir là Boileau ferme comme Alceste, contre qui ? contre l’autre Alceste, puisque l’on croit que M. de Montausier a eu aussi l’honneur d’en être un.

Si l’on restait en quelque doute de l’authenticité de l’anecdote, voici d’autres paroles tirées des Œuvres mêmes de $392$ Boileau[[308]](#footnote-308), où il ne se rencontre pas moins avec *Le Misanthrope* de Molière :

Qu’on vante en lui la foi, l’honneur, la probité,

On le veut, j’y souscris, et suis prêt de me taire ;

Mais que pour un modèle on montre ses écrits...

C’est la même pensée et le même tour que dans ces vers de notre comédie :

Je louerai, si l’on veut, son train et sa dépense ;

Mais pour louer ses vers, je suis son serviteur[[309]](#footnote-309).

La satire d’où sont tirés les vers de Boileau que nous avons cités a été publiée en 1668, et paraît avoir été composée au plus tôt en 1667. Alceste avait donc parlé avant Boileau ; mais de ce que celui-ci a été l’imitateur, il ne s’ensuit pas que l’imitation n’ait plus aucune signification. Elle prouve que l’auteur de la satire était dès lors préoccupé et fier de sa ressemblance avec le sincère Misanthrope, et ne perdait pas de temps pour la constater aux yeux du public. L’air de parenté de ces deux hommes au franc parler, au goût sévère, l’un comme l’autre ennemis des faux brillants à la mode et des méchants vers des grands seigneurs, ne saurait être méconnu. Voltaire y songeait-il trop, pensait-il surtout au rapprochement, qui vient d’être signalé, de quelques vers des deux poètes, lorsqu’il a dit[[310]](#footnote-310) : « La pièce (du *Misanthrope*) est, d’un bout à l’autre, à peu près dans le style des satires de Despréaux » ? N’eût-il eu en vue que la correction égale des vers, la comparaison resterait étrange[[311]](#footnote-311).

$393$ Nous venons de dire qui était vraiment l’Alceste de la querelle du sonnet. Montausier n’avait aucun droit à passer pour en être le modèle, lui qui aimait les vers de Chapelain et de Cotin. D’un certain côté, c’était plutôt à Oronte qu’aurait ressemblé ce grand seigneur qui « faisait quelquefois des vers, dit le *Segraisiana*[[312]](#footnote-312) ; mais c’était des vers prosaïques où il n’y avait ni poésie, ni élévation d’esprit ». Ne faisons pas non plus d’ailleurs de Boileau un Alceste complet : il n’était point « l’atrabilaire amoureux », et l’on n’a jamais cru que les Célimènes l’aient trouvé très faible. Il faut ramener à la vérité toutes les applications. Molière a été éclectique en composant la figure de son Misanthrope ; soyons-le quand nous cherchons à qui elle ressemble ; et ne rejetons ni Montausier, ni Boileau, ni Molière lui-même. C’est ainsi que, pour tous les caractères de ses comédies, le poète choisissait et copiait de bien des côtés ; et puis, voilà surtout ce qu’il ne faut pas oublier, son imagination créatrice dominait, transformait tous ses souvenirs et les combinait dans une forte unité.

Homme du grand monde, nullement homme de lettres, quoiqu’il juge de mauvais vers avec une rectitude d’esprit que la rectitude de son caractère rend très naturelle, plein d’honneur et de vertu, mais sans modération et sans juste sentiment de ce que le commerce des hommes rend nécessaire et permis, âme tendre avec un esprit dur, Alceste est un personnage très complexe, quoique parfaitement vraisemblable, et, si nous osons dire, très logiquement créé. Dans son ensemble original, il peut rappeler plusieurs traits des différentes personnes que les conjectures ont désignées ; il ne reproduit entièrement aucune d’elles. Le comprendre ainsi n’importe pas seulement à la vérité de l’histoire de la pièce : la manière dont ce rôle doit être rendu n’y est pas moins intéressée. Si Alceste était seulement Boileau, ou seulement encore Molière lui-même, toute nuance de ridicule, dont alors l’auteur n’aurait pu admettre $394$ l’idée, devrait être écartée ; et, suivant que l’on croirait représenter, sous son nom, l’un ou l’autre des deux illustres, il ne faudrait plus nous montrer dans son personnage, ou que l’âpreté satirique et la mordante franchise, ou bien que la « probité mâle » mêlée à une « tendresse douloureuse[[313]](#footnote-313) ». Et cependant de Visé, qui avait vu Molière jouer Alceste, qui devait même l’avoir entendu s’expliquer, comme auteur, sur ses intentions, admet une certaine dose de ridicule. Nous croyons d’ailleurs que, sans avoir eu besoin d’être averti par lui, l’on a de tout temps réclamé contre les acteurs qui, dans le personnage d’Alceste, n’ont pas assez marqué le côté comique, celui de la bizarrerie qui doit faire rire.

Nous touchons ici à l’interprétation de la pièce par les comédiens, sur laquelle on ne trouvera pas mauvais que nous donnions, suivant notre coutume dans ces *Notices*, quelques détails historiques. La tâche de ces traducteurs de la pensée de Molière était ici particulièrement difficile, en raison même des rares qualités qu’exigeait d’eux un si noble et si profond chef-d’œuvre ; mais aussi les grands talents y ont toujours trouvé une des plus belles occasions de se déployer.

Sur la première distribution des rôles le témoignage contemporain de Robinet nous a seulement appris[[314]](#footnote-314) que les spectateurs furent charmés du jeu de tous les acteurs, et que les trois actrices furent Mlles Molière, Duparc et de Brie.

Par qui ont pu être plus amplement renseignés ceux qui ont donné la liste complète des acteurs des premières représentations ? Ils ne l’ont pas dit, et il est probable que cette fois encore ils n’ont été guidés, pour la plupart des rôles, que par des conjectures. Voici la distribution que propose M. Aimé-Martin : *Alceste*, Molière ; *Philinte*, la Thorillière ; *Oronte*, du Croisy ; *Célimène*, Mlle Molière ; *Éliante*, Mlle de Brie ; *Arsinoé*, $395$ Mlle Duparc ; *Acaste* ; la Grange ; *un Garde de la maréchaussée*, de Brie ; *Dubois*, Béjart. On a depuis ajouté[[315]](#footnote-315) à cette liste le nom d’Hubert pour le rôle de *Clitandre*.

Robinet ne dit pas même quel personnage était joué par chacune des trois Grâces qu’il nomme ; mais il est incontestable que celui de Célimène appartenait à Mlle Molière. Elle avait droit au premier rôle ; et c’était elle qui, au théâtre, était « la grande coquette, » dont elle passait pour ne pas quitter l’emploi dans la vie privée : si bien qu’on a souvent dit que Molière avait écrit le rôle et pour elle et d’après elle. Un document certain, qui sera cité tout à l’heure, nous apprend qu’elle le conserva au temps où elle fut devenue Mlle Guérin.

On n’a pas hésité à donner le personnage d’Arsinoé à Mlle Duparc, celui d’Eliante à Mlle de Brie. Nous trouvons déjà cette dernière attribution dans la *Galerie historique des acteurs du théâtre français*[[316]](#footnote-316), ouvrage de Lemazurier ; mais le témoignage n’est pas assez ancien pour ne laisser aucune incertitude. Il n’y a rien, ce nous semble, à conclure du genre de talent de chacune des deux comédiennes, non plus que de leur caractère, dont sans doute, comme tout bon acteur, elles savaient sortir dans leurs rôles. Nous ne pourrions dire d’ailleurs quels détails biographiques avaient instruit ceux qui ont prétendu trouver à la sage et douce Eliante quelque ressemblance avec Mlle de Brie. Voici tout ce que nous apprend, sur elle et sur Mlle Duparc, Molière lui-même dans *L’Impromptu de Versailles* : le rôle qu’il feint d’avoir confié à Mlle de Brie rappelle un peu celui d’Arsinoé, « une de ces femmes qui croient que le péché n’est que dans le scandale, qui veulent conduire doucement les affaires qu’elles ont sur le pied d’attachement honnête[[317]](#footnote-317) ». Quant à Mlle Duparc, il lui donne au même endroit un rôle de façonnière ; mais elle réclame parce qu’il n’est pas conforme à son humeur ; et il n’est pas du tout prouvé que Molière ait caché une ironie sous le compliment qu’il lui fait d’être en effet d’un caractère tout opposé : elle aurait donc été assez différente d’Arsinoé. $396$ Au reste, ce ne sont pas de telles remarques qui nous autoriseraient à intervertir, avec assurance, les rôles entre les deux actrices. Des faits positifs trancheraient seuls la très petite question. Nous allons en citer un, sans prétendre que la conséquence à en tirer soit au-dessus de toute discussion. Nous le trouvons dans la distribution suivante des rôles en 1685[[318]](#footnote-318) :

|  |  |
| --- | --- |
| Damoiselles. | |
| Célimène | Guérin. |
| Eliante | Guiot. |
| Arsinoé | De Brie. |
| Hommes | |
| Misanthrope | La Grange. |
| Philinte | Guérin. |
| Oronte | De Croisy. |
| Acaste | Hubert. |
| Clitandre | Villiers. |
| Basque | Un laquais. |
| Un garde | Rosimont |
| Dubois | Brécourt ou |
| Beauval. |

Ceux de ces acteurs qui étaient dans la troupe de Molière, en 1666, sont : la Grange, du Croisy et Hubert ; Mlle Molière (Guerin), Mlle de Brie. Ce n’était point la Grange, nous le verrons, qui avait été le premier Alceste. Pour les autres, il serait peut-être naturel de supposer qu’ils étaient restés chargés des mêmes rôles. S’il en était ainsi, ce serait Mlle de Brie qui aurait créé le rôle, non d’Eliante, mais d’Arsinoé. Mais nous reconnaissons que les comédiens ont très souvent, dans la même pièce, représenté, à des époques différentes, des personnages différents, et que celui d’Arsinoé avait pu, en 1685, paraître à Mlle de Brie le plus convenable à son âge, qui passait alors la soixantaine. D’un autre côté, si l’âge devait servir ici de règle, elle était, en 1666, moins jeune que Mlle Duparc. On voit donc à laquelle des deux le personnage d’Arsinoé aurait, $397$ dès cette époque, le mieux convenu. On peut répondre que Mlle de Brie jouait encore des rôles assez jeunes pour qu’elle ait pu aussi représenter Eliante. Et puis le rôle d’Arsinoé est-il bien ce qu’en termes de théâtre on appelle un rôle marqué ? Le critique Geoffroy a toujours réclamé contre cette manière de le classer, qui nous a paru avoir prévalu depuis longtemps à la Comédie-Française[[319]](#footnote-319). Il ne se lassait pas d’insister sur la nécessité de donner à la prude « quelque chose qui fût capable de motiver un peu ses prétentions… Il faut, disait-il, dans ce rôle une actrice qui ne détruise pas toute illusion. Nous avons vu Mlle Desrosiers, actrice jeune et jolie, jouer Arsinoé».  Assurément la prude du *Misanthrope* n’est pas une vieille femme ; mais elle n’est pas toute jeune non plus. À l’en croire, ce quelle pourrait avoir de plus que les vingt ans dont Célimène est si fière, « n’est pas un si grand cas ». Elle se vante : Célimène parle très clairement de l’éclat des jeunes ans amorti chez elle et de la saison « propre à la pruderie ». Sur la scène donc, où le côté ridicule des personnages doit être fortement indiqué, l’effet serait contraire à la pensée de l’auteur si Arsinoé ne paraissait pas quelque peu sur le retour[[320]](#footnote-320). Si cette remarque sur le personnage d’Arsinoé ne nous avait semblé de quelque intérêt, nous n’en aurions pas allongé la discussion, si peu importante, du doute où Robinet nous laisse sur les rôles respectifs des deux comédiennes.

Le même Robinet néglige de dire par qui fut créé le rôle $398$ d’Alceste, où Molière avait trop mis de son âme pour ne pas se le réserver ; il est certain que ce fut par lui. On le conclurait de ce fait seul qu’il avait représenté le personnage de Dom Garcie[[321]](#footnote-321), première et faible épreuve de celui d’Alceste amoureux. Nous le savons plus positivement. L’inventaire fait après sa mort contient cette mention : « Une boîte où sont les habits de la représentation du *Misanthrope*, consistant en haut-de-chausses et juste-au-corps de brocart rayé or et soie gris, doublé de tabis, garni de ruban vert ; la veste de brocart d’or ; les bas de soie et jarretières[[322]](#footnote-322). » On a reconnu l’homme aux rubans verts. Il y a de plus le témoignage de Brossette[[323]](#footnote-323), qui, nous apprenant avec quelle force Boileau disait le passage :

Par la sangbleu ! Messieurs, je ne croyais pas être

Si plaisant que je suis[[324]](#footnote-324),

ajoute : « Molière, en récitant cela, l’accompagnait d’un ris amer si piquant, que M. Despréaux, en le faisant de même, nous a fort réjouis. »

« S’il est une tradition consacrée au théâtre..., a dit M. Despois dans un de nos précédents volumes[[325]](#footnote-325), c’est celle qui atteste la supériorité de Molière dans le rôle d’Alceste. » Comment expliquer le souvenir de cette supériorité, s’il avait joué aussi mal qu’on l’a dit le personnage de Dom Garcie[[326]](#footnote-326) ? Là peut-être avait-on jugé trop sévèrement l’innovation tentée par lui, dans une tragi-comédie, d’un débit naturel et simple dont le public n’avait pas alors l’habitude[[327]](#footnote-327). Nous croyons surtout que dans le rôle d’Alceste, conçu avec une tout autre force, écrit $399$ avec une tout autre verve, l’acteur sut facilement mettre la flamme du génie qui avait inspiré l’auteur.

Le comédien qui succéda le premier à Molière dans ce rôle fut Baron, formé par ses exemples et par ses leçons. Il le joua sept jours après la mort de son maître et ami. « . Après avoir été, dit le *Journal de la Grange*, le dimanche 19 (février 1673) et mardi 21 sans jouer,… on recommença le vendredi 24e février par *Le Misanthrope*. M. Baron joua le rôle. » C’était alors un bien jeune Alceste : il n’avait pas vingt ans, étant né le 8 octobre 1653[[328]](#footnote-328). Après la clôture du 21 mars 1673, il passa à l’Hôtel de Bourgogne. Ce fut donc seulement au temps de la réunion des deux troupes, en 1680, qu’il put reparaître dans notre comédie. Alors commence pour le célèbre comédien une période de sa carrière théâtrale qui s’étend de 1680 à 1691, et pendant laquelle il était dans toute la force de l’âge. Ne semblerait-il pas étrange que ce moment n’ait pas été surtout celui où il brilla dans le rôle du Misanthrope ? Nous avons vu, il est vrai, la Grange chargé de ce rôle en 1685. Ce n’est pas une raison de croire qu’il le garda toujours, et que Baron, qui l’avait le premier recueilli dans l’héritage de Molière, ne l’ait point ressaisi, dès qu’il voulut le réclamer. Faisons remarquer cependant, comme une bizarrerie, que nous ne trouvons attestées les représentations de la pièce dans lesquelles joua Baron qu’aux deux époques extrêmes de son adolescence et de sa vieillesse, en 1673 d’abord, puis lorsque, âgé de soixante-sept ans, il remonta en 1720 sur la scène dont il s’était éloigné en 1691, et qu’il ne quitta plus qu’avec la vie en 1729. Mais la rareté des renseignements sur les représentations des pièces de Molière, dans les années $400$ du dix-septième siècle qui suivirent sa mort, permet de regarder comme très douteuse une telle singularité.

Collé, dans son *Journal*[[329]](#footnote-329), dit, sous la date de mars 1750, qu’il avait vu Baron « jouer divinement » le rôle du Misanthrope. Il nous avertit, et d’après l’âge de Collé on l’aurait bien pensé, que c’était dans les dernières années du grand acteur : « Quand je l’ai vu, il avait déjà soixante et douze ou soixante et quinze ans. » Voici quelle impression il lui avait faite alors : « Il ne lui manquait quelquefois que de la chaleur pour être le plus accompli comédien qui ait jamais pu exister. Il faut supposer même qu’il avait eu cette partie essentielle du comédien, lorsqu’il était jeune… Il suppléait de reste à ce défaut par une intelligence, une noblesse et une dignité que je n’ai vues qu’à lui. » C’est évidemment du même temps des représentations de Baron que parle la *Lettre d’un homme de l’autre siècle* insérée, à la date du 15 juin 1776, dans le *Nouveau Spectateur* de le Fuel de Méricourt[[330]](#footnote-330). Le même journal a une réponse à l’auteur anonyme de la *Lettre*, où on lui dit : « Vous avez cent ans au moins, puisque vous avez vu jouer Baron sur le théâtre de la Raisin[[331]](#footnote-331). » L’homme de l’autre siècle aurait même eu davantage ; mais il n’avait pas parlé de ce théâtre. Il avait bien pu voir Baron de 1720 à 1729, sans être beaucoup plus vieux en 1776 que ne l’avait été le comédien quand il jouait encore Alceste. Ses souvenirs paraissent avoir été très précis, et sont d’autant plus intéressants qu’il s’agit d’un Alceste qui avait la tradition immédiate de Molière : « Je vais vous rapporter la manière dont Baron jouait le rôle d’Alceste — Il mettait non seulement beaucoup de noblesse et de dignité, mais il y joignait encore une politesse délicate et un fonds d’humanité qui faisaient aimer le Misanthrope.… Il se permettait quelques brusqueries et de l’humeur, mais toujours ennoblies par ses tons et par son jeu. Rien d’impoli, rien de grossier ne lui échappait  Baron jugeait avec raison qu’il était nécessaire que l’acteur prît le ton du grand monde. Par ce $401$ motif sensé, il adoucissait ce rôle, au lieu de le pousser trop loin et de l’outrer.

 « Baron faisait des a parte des choses trop dures, telles que celle-ci :

Tant ce raisonnement est plein d’impertinence !

« Ménageant, en homme qui a de l’usage, l’amour-propre d’Oronte..., il intéressait le spectateur par la franchise, le ton poli et la bonhomie qu’il mettait dans la critique des vers d’Oronte. Il ne prenait de l’humeur que quand ce dernier lui dit :

Croyez-vous donc avoir tant d’esprit en partage ?

C’est alors que, d’un air tout à la fois comique et noble, il répliquait :

Si je louais vos vers, j’en aurais davantage.

« Il ne déclamait jamais, il parlait. Il jouait avec sentiment la scène du quatrième acte avec Célimène ; il conservait toujours, même dans sa fureur, les égards et la politesse que l’on doit aux femmes, lors même qu’elles n’en méritent point.… À peine les comédiens d’à présent distinguent-ils le Misanthrope du *Grondeur* ou du *Bourru*. » L’allusion était pour Mole ; et en général, chaque fois qu’il est dit : « Baron jouait ainsi »,  cela signifie : « Molé jouait d’une façon toute contraire ».

Avant l’année 1720, où Baron avait repris son rôle du *Misanthrope*, ce même rôle avait été joué par le spirituel Dancourt, comédien-auteur comme Molière et l’un de ceux qu’il est permis de nommer après lui, quoique à un immense intervalle. Comme acteur, on le goûtait surtout dans le haut comique, et l’on avait gardé, en 1725, année de sa mort, et huit ans après qu’il avait quitté le théâtre, le souvenir de son succès dans le rôle d’Alceste[[332]](#footnote-332).

Quinault l’aîné et son frère Quinault-Dufresne, qui étaient entrés au Théâtre-Français en 1712, et se retirèrent l’un en 1733, l’autre en 1741, se distinguèrent aussi dans ce rôle, soit vers 1718, lorsque la retraite de Beaubourg leur laissa les premiers rôles comiques, soit peu après la mort de Baron. $402$ On sait que Dufresne, très remarquable tragédien, gardait beaucoup de noblesse dans la comédie ; son extérieur y était à la fois imposant et agréable, et on lui trouvait les manières d’un homme de cour. Collé[[333]](#footnote-333) mettait les deux frères, dans *Le Misanthrope*, fort au-dessus de Grandval, à qui, ce nous semble, il n’était pas disposé à rendre exacte justice.

Grandval avait débuté vers la fin de 1729. Après la retraite des frères Quinault, une partie de leurs rôles lui échut. Il quitta quelque temps le théâtre, et lorsqu’il y remonta en 1764, il choisit pour sa rentrée (le 6 février) le rôle d’Alceste, que probablement il n’abordait pas alors pour la première fois. « Il le joua, a-t-on dit[[334]](#footnote-334), avec une perfection dont on n’avait plus l’idée », depuis Baron sans doute. La Harpe a loué la finesse, la grâce, la noblesse naturelle, les nuances délicates du jeu de Grandval, « le seul de tous les comédiens, dit-il, qui, sur la scène, ait eu l’air d’un homme du monde[[335]](#footnote-335) ». Baron et Dufresne ne comptaient donc plus ? On oublie vite les meilleurs comédiens, et de leur renommée, après bien peu d’années, il ne reste plus qu’un faible écho. Cailhava avait recueilli, de la bouche d’admirateurs de Grandval, quelques souvenirs de son jeu ; il les oppose aux fautes des comédiens de son temps : par exemple, sa manière de marquer, dès le début de la première scène, le caractère d’Alceste[[336]](#footnote-336). Il lui fait cependant un reproche[[337]](#footnote-337) à propos de ce vers :

Non ce n’est pas, Madame, un bâton qu’il faut prendre,

que, pour railler Célimène, l’acteur prononçait sur le ton de minauderie dont elle-même avait dit :

Dois-je prendre un bâton pour les mettre dehors ?

L’idée de cette parodie paraissait à Cailhava un gros contre-sens qui faisait sortir Alceste de son vrai caractère.

Depuis la retraite de Grandval, en 1768, Bellecourt, $403$ quittant les seconds rôles de la tragédie, remplit les premiers rôles comiques[[338]](#footnote-338). Il ne passe pas pour avoir égalé Grandval ; au jugement de la Harpe[[339]](#footnote-339), il n’en aurait même pas approché. Son nom cependant ne doit pas être omis, parce que ses contemporains l’ont souvent cité avec honneur dans le rôle du Misanthrope, surtout à l’époque où les premiers débuts de ses successeurs dans le même rôle le firent regretter. « D’une fort belle figure, dit la Harpe[[340]](#footnote-340), il avait tous les avantages extérieurs — Il ne manquait pas d’intelligence ; mais son jeu était sec et froid. » Etienne dit à peu près semblablement qu’il était « souvent un peu lourd et un peu froid» ; mais il ajoute qu’il était « toujours noble[[341]](#footnote-341) ». Peut-être cette noblesse d’un acteur si particulièrement goûté et protégé par le duc de Richelieu, n’était-elle plus tout à fait celle de l’homme de cour du dix-septième siècle. On soupçonnerait là assez volontiers un Alceste du règne de Louis XV. Ces transformations, ces anachronismes ne sont-ils pas presque toujours inévitables ? Sans qu’il nous soit possible de nous faire aujourd’hui une idée précise du talent de Bellecourt, il est du moins certain que le succès ne lui manqua pas. Lorsque la Harpe parle de sa médiocrité[[342]](#footnote-342), probablement il est trop sévère. Le continuateur de le Fuel, qui avait vu jouer Bellecourt, un an avant sa mort, dans des représentations du *Misanthrope*, en 1777, mêle à quelques critiques de très sérieux éloges[[343]](#footnote-343).

Bellecourt vivait encore, lorsque s’essaya pour la première fois, dans le même rôle d’Alceste, un célèbre acteur tragique qui a vécu jusqu’aux jours des moins jeunes d’entre nous. Le 29 octobre 1777, Larive joua Alceste, comme double de Bellecourt. Il y fut trouvé froid, trop raisonneur, trop $404$ uniquement préoccupé d’une diction juste[[344]](#footnote-344). Ce ne sont pas les défauts auxquels on se serait attendu chez celui qui fut l’émule, on ne peut pas dire l’égal, de Lekain, et qui dut tous ses triomphes à sa véhémence. Sa tentative de 1777 mériterait peu d’être mentionnée si, treize ans plus tard, et lorsqu’il était devenu une des grandes renommées du théâtre, il ne l’avait renouvelée avec plus de bonheur. On ne se souvenait plus alors du premier essai, puisque, dans *L’Histoire du Théâtre-Français pendant la Révolution*, d’Etienne et Martainville[[345]](#footnote-345), on parle de la représentation du 16 août 1790, comme ayant offert à la curiosité un plaisir inattendu : « Une nouveauté assez piquante attira une foule immense au Théâtre-Français. Larive joua le rôle d’Alceste dans *Le Misanthrope*.… Le public lui sut bon gré du courage qu’il déployait en choisissant, pour son début comique, le rôle le plus difficile peut- être qui existe au théâtre  Il eut quelques beaux moments, surtout quand il donna l’essor aux passions violentes qui agitent le Misanthrope. » Si ce fut là « une nouveauté assez piquante » à son moment, c’est peut-être seulement comme telle qu’elle est à signaler. Laissons Larive, qui toucha plus ou moins heureusement à ce rôle sans se l’approprier. Après Baron et Grandval (Molière doit rester à part) les Alcestes vraiment célèbres furent Molé, Fleury, Damas.

L’auteur de la *Notice sur Molé* dit[[346]](#footnote-346) que la succession de Bellecourt, mort en 1778, passa à Molé, qui, pour son coup d’essai, choisit le rôle du Misanthrope, « et, dès le premier jour,… le joua si bien, qu’il marqua sa place au premier rang ».  La vérité est qu’il s’y était essayé avant la mort de Bellecourt, et n’y avait pas eu alors beaucoup de succès. *Le Nouveau Spectateur* nous apprend qu’il le jouait en 1776. Nous avons vu ce que dit de lui, à ce moment, la *Lettre d’un homme de l’autre siècle*, et que les louanges qu’elle donne à Baron sont en grande partie une critique indirecte du jeu de Molé. Elle le maltraite même plus directement, bien qu’il fût déjà $405$ aimé du public. Dans le journal des continuateurs de le Fuel, il est aussi parlé, sous la date du 1er juin 1778[[347]](#footnote-347), quand Bellecourt vivait encore, d’une représentation dans laquelle on loue particulièrement la façon dont Mole avait dit la chanson du roi Henri, mais, en général, on ne lui trouve pas assez d’aplomb et de noblesse et on lui refuse « la science du caractère ». Dix-huit ans plus tard, il était tout autrement jugé. Grimod de la Reynière parie ainsi, dans *Le Censeur dramatique*[[348]](#footnote-348), d’une représentation du *Misanthrope* donnée le 27 thermidor an V (13 août 1797), sur le théâtre de la rue de Louvois : « M. Molé, dans Alceste, tantôt sublime, tantôt profond, toujours dans le caractère du rôle, a joué les trois premiers actes d’une façon qui n’appartient qu’à lui. Mais c’est surtout dans la troisième scène du quatrième acte qu’il s’est vraiment surpassé  Depuis Granval, cette scène n’a jamais été rendue comme elle nous a paru l’être.… Tout ce que l’amour a d’énergie et de fureurs, la jalousie de transports et d’indignation de forces, est ici réuni. » C’était surtout par la chaleur de l’action que Molé surpassait beaucoup Bellecourt. Exagérait-il cette chaleur ? Les éloges mêmes du critique que nous venons de citer pourraient le donner à croire, lorsque, à la suite du passage que nous avons transcrit, il ajoute, avec un singulier manque de mesure (p. 350) : « Malheur an comédien qui ne crache pas le sang à gros bouillons en quittant le théâtre après cette scène sublime ! Tous les taureaux de la tragédie ne sont que des agneaux, comparés au rôle d’Alceste dans ce quatrième acte. » Ce serait à faire supposer qu’il vient d’admirer un énergumène. Il ne faut certainement pas rendre Molé trop responsable du goût mélodramatique de Grimod de la Reynière ; mais il est de fait, croyons-nous, qu’il ne modérait pas toujours son ardeur dans les parties passionnées de son rôle. Collé, souvent hypercritique, il est vrai, et dépassant sans nul doute ici les bornes de la justice, écrivait, en 1780 : « Depuis dix ou douze ans, Molé est devenu outré et insoutenable dans le haut comique.… Il joue tout comme un furieux, comme un enragé. Il eût excellé dans les $406$ rôles d’amants passionnés, s’il eût voulu ne point outrer[[349]](#footnote-349). » On nous a raconté que Baptiste aîné, qui lui-même, entre le temps de Molé et de Fleury, joua, sans beaucoup y briller, le rôle d’Alceste, faisait bien des réserves aux éloges que le premier de ces acteurs y avait incontestablement mérités, et plaisantait sur les explosions de ses emportements, lui appliquant, à ce sujet, le barbarisme expressif de *pétaradeur*.

Lorsqu’en 1802 la maladie qui allait, à la fin de cette année même, emporter Molé, l’éloigna de la scène, Fleury, déjà reçu depuis vingt-quatre ans, hérita de ses grands rôles dans la comédie. En ce temps-là, Geoffroy l’appréciait ainsi[[350]](#footnote-350) : « Fleury, qui lui succède (à Molé), n’a pas été si bien traité de la nature.… C’est un mérite plus solide que brillant. Il n’a jamais eu cette élégance, cette légèreté, ces grâces (de Molé),... mais l’intelligence, la finesse, la vérité, la force et l’aplomb… Il fait par raisonnement ce que son devancier faisait souvent par instinct. » Quelques mois plus tard, Fleury s’était décidé à jouer le rôle d’Alceste. Le même critique disait alors : « Son ton est ferme ; il ne manque ni d’intelligence, ni de noblesse.… Sa chaleur quelquefois paraît factice[[351]](#footnote-351). » Le Mazurier était peu favorable au nouveau Misanthrope. En 1805, ses efforts lui paraissaient encore infructueux[[352]](#footnote-352) ; et même en 1807, il ne jugeait pas qu’il égalât ni Dufresne, ni Grandval, ni Bellecourt, ni Molé[[353]](#footnote-353). On peut soupçonner quelque malveillance. Peut-être aussi l’excellent comédien avait-il encore des progrès à faire : il les fit. « Fleury, dit Geoffroy en 1809[[354]](#footnote-354), joue le Misanthrope avec chaleur ; peut-être en montre-t-il un peu trop, par la raison même qu’il n’en a pas beaucoup naturellement. » Un peu plus tard, les éloges sont sans restriction : « Fleury joue le Misanthrope avec un art qui n’ôte rien à l’énergie, et $407$ ne fait que la régler[[355]](#footnote-355). » Le 31 août 1812, dans une rentrée qu’il faisait au théâtre, le comédien choisit le rôle d’Alceste. « Fleury, dit Geoffroy, a joué avec une Ame, un naturel, une vérité d’expression dignes des plus grands éloges[[356]](#footnote-356). » Il disait encore, à l’occasion d’une représentation du 11 novembre de la même année 1812 : « Fleury est naturel et vrai, plein de chaleur, de sentiment et d’expression[[357]](#footnote-357). » Malgré toute la perfection de son art et de son goût, quelques-uns ne pensaient pas qu’il s’élevât aussi haut que Molé, dont le jeu leur semblait plus franc et plus large. « Son talent, dit Fabien-Pillet[[358]](#footnote-358), dans lequel il entrait peut-être plus d’esprit que de force comique, sa chaleur d’âme, qui brillait plus dans les détails que dans les scènes à grands développements, sa diction, qui était inégale et plus ingénieuse que correcte, ne lui permettaient pas d’atteindre à la supériorité de Molé dans *Le Misanthrope*. »Nous laissons parler ceux qui ont vu les deux acteurs. Comment pourrions-nous contrôler leurs comparaisons, et décider entre Molé et Fleury ? Il nous est seulement permis de dire que celui-ci, avec cette vérité et ce naturel, cette mesure et cette science qui, d’après les témoignages, caractérisaient son jeu, nous semblerait s’être rattaché plus que son devancier à la tradition de Baron. Fleury quitta le théâtre en 1818.

Dans le même temps que lui, Damas jouait, avec grand succès, le rôle d’Alceste, quoique d’une manière différente de la sienne et qui la rappelait moins sans doute que celle de Molé, que toutefois elle exagérait encore. Il y était énergique, plein de véhémence et de feu. Ses cris, ses gestes violents étonnaient, et il est probable que Molière ne les eût pas autant approuvés que l’art plus sage de Fleury. Malgré tout, il arrivait à de grands effets. Un souvenir qui s’est conservé, c’est qu’il disait admirablement la vieille chanson.

Plus récemment on a vu Lafon, qui, ayant en 1806 fait ses débuts dans le rôle d’Alceste, non sans y être applaudi, et de manière à mériter les encouragements de Geoffroy par son $408$ intelligence et ses intentions justes[[359]](#footnote-359), y a reparu encore, en 1839, dans sa représentation de retraite ; Firmin, comédien plein de chaleur, qui avait bien étudié le rôle, et y faisait preuve d’un incontestable talent ; Geffroy, à qui l’on doit la même justice, bien qu’on lui reprochât d’un peu trop l’assombrir. L’appréciation du talent des comédiens d’un temps plus récent encore ne doit pas avoir sa place ici.

Bien qu’il y ait des noms à citer honorablement dans les rôles de Philinte, d’Oronte, d’Eliante et d’Arsinoé, le plus grand intérêt étant dans ceux d’Alceste et de Célimène, nous ne parlerons plus que de ce dernier.

Nous pourrions nommer d’abord Mlle Gaussin, dont Collé disait, en 1750, dans son *Journal*[[360]](#footnote-360) : « Il sera bien difficile de voir mieux remplir les amoureuses dans le haut comique, surtout *dans L’Homme à bonnes fortunes*, *Le Misanthrope*. »

II trouvait que Mlle Lecouvreur, qu’il avait vue jouer Célimène avant Mlle Gaussin, n’avait à beaucoup près, dans ce rôle, ni autant de vérité, ni autant de grâce. Mais ce sont leurs succès dans la tragédie qui ont surtout fait la célébrité de ces deux actrices. (Une Célimène dont on se souvient davantage est Mme Préville, qui fut reçue en 1757. Elle eut l’emploi des grandes coquettes, pour lequel elle semblait faite, avec « sa taille majestueuse, sa figure aimable et noble[[361]](#footnote-361) ». Elle avait une manière élégante, spirituelle et fine de jouer le rôle de Célimène[[362]](#footnote-362). Elle le quitta beaucoup trop tôt au gré de ses admirateurs, lorsque, ayant passé la quarantaine, elle crut ne plus pouvoir, sur la scène même, assez dissimuler son âge pour rendre à peu près vraisemblables les fameux vingt ans. On tenta de la rassurer parce qu’elle était, après tout, restée charmante ; et, pour lui ôter tout scrupule, on lui conseilla de remplacer, dans les deux vers de la pièce, vingt ans par trente ans[[363]](#footnote-363) ; mais elle avait trop de goût pour adopter $409$ ce ridicule expédient, qui faisait si bon marché des intentions de Molière, comme s’il eût donné au hasard son âge à la jeune coquette. Elle crut plus sage et plus digne d’abandonner le rôle à Mme Mole, qui, peu goûtée d’abord en 1777, fit bientôt quelques progrès, et obtint, l’année suivante, un certain succès, mais faiblement marqué.

Mlle Mezeray, qui avait débuté en 1791 sur le Théâtre-Français du faubourg Saint-Germain, qui joua ensuite, avec Molé et Fleury, sur le théâtre de Louvois, puis sur celui de la rue Richelieu, ne prit le rôle de Célimène qu’en 1797[[364]](#footnote-364). Ce fut seulement quelques années plus tard que cette charmante et spirituelle actrice, qui avait la finesse et la distinction, y fut vraiment remarquée, tout en restant bien loin de Mme Préville, qu’on désespérait de voir remplacée, bien loin sans doute aussi des nouvelles Célimènes qu’on allait bientôt voir.

Mlle Contât, élève de Mme Préville, et qui devait, à son tour, avoir pour élève Mlle Mars, avait été reçue à la Comédie Française en 1777. Elle joua très agréablement, cette même année, le rôle d’Eliante, tandis que celui de Célimène était alors rempli par Mme Suin. Au temps où Mlle Mezeray tentait le grand rôle, Mlle Contât n’osait encore l’aborder. Lorsqu’elle en fut en possession, il parut qu’il n’avait jamais été plus parfaitement interprété. Quelqu’un qui a entendu Mlle Mars exprimer son admiration pour celle dont elle avait reçu les leçons, nous a ainsi rendu ses paroles, fidèlement notées : « Mlle Contât était la Célimène accomplie ; pourtant son embonpoint était devenu excessif ; elle ne s’habillait pas toujours à sa gloire. Mais qu’elle était étincelante d’esprit et de verve ! Elle désespérait le pauvre Alceste avec un charme, une séduction engageante, dont rien ne peut donner l’idée, et que j’aurais bien voulu copier. Et puis elle avait une voix tendre et profonde ; elle parlait comme Mme Malibran chantait ; enfin elle était délicieuse, et qui n’a pas vu Mlle Contât, ne se doute pas de ce qu’il y a dans le rôle de Célimène. » Mlle Contât se retira le 6 mars 1809. Nous la trouvons encore en 1806 (elle avait alors quarante-six ans) jouant Célimène, le $410$ 24 avril, à côté de Fleury (*Alceste*), dans une représentation à Saint-Cloud, devant la cour[[365]](#footnote-365).

Mme Vanhove-Talma, qui avait doublé dans la comédie Mlle Contât, lui succéda comme chef d’emploi, et eut alors pour double Mlle Mars, qui d’ailleurs ne désira point paraître sitôt dans le rôle de Célimène. Entre Mlle Contât et Mlle Mars, Mme Talma, dans ce rôle, ne put briller que modérément. Elle le comprenait bien cependant, jusque dans ses nuances ; son jeu l’attestait ; elle l’a prouvé aussi par l’intéressante analyse qu’elle nous en a laissée dans ses *Études sur l’art théâtral*, écrites dans sa retraite, c’est-à-dire après 1816[[366]](#footnote-366). Elle la termine ainsi : « Depuis un certain nombre d’années, on voit, sur nos théâtres, quelques imitations de talents qu’on a déjà vus passer, et dont les copies paraissent des ombres dépourvues de cette force créatrice qui animait les modèles qu’on a perdus. » Ces ombres, désignées par une allusion dédaigneuse et désobligeante, étaient deux rivales importunes qu’elle n’a même pas voulu nommer ; mais elle ne pouvait empêcher qu’elles ne lui eussent été inconnues très supérieures, l’une surtout.

Il y eut d’abord Mlle Leverd : en 1808, elle débuta dans les grandes coquettes, et, le 1er septembre, dans le rôle de Célimène, dont elle avait alors les vingt ans. Elle plut, et, l’année suivante, fut reçue sociétaire. La réception de Mlle Mars, plus âgée de dix ans, datait de 1799. C’étaient cependant les ingénues surtout que celle-ci jouait dans ces premiers temps de Mlle Leverd. Lorsqu’elle parut dans *Le Misanthrope*, son rôle fut d’abord celui d’Eliante, qu’elle tenait en 1806, celui de Célimène appartenant à Mlle Contât. Nous voyons qu’en 1810 Mlle Mars continuait d’être Éliante, tandis que Mlle Leverd était Célimène. Mais bientôt elle réclama les droits que lui donnait sa réception antérieure, et que n’affaiblissaient pas ceux de son talent. Dès le début de Mlle Leverd, la rivalité $411$ des deux comédiennes avait commencé ; après la retraite de Mlle Contât, elles firent entre elles un partage de sa succession, qui mettait à une difficile épreuve leur mutuelle bienveillance. Cette rivalité était devenue plus vive et occupait beaucoup le public en 1812[[367]](#footnote-367). Ce fut alors que Mlle Mars se décida à prendre le rôle de Célimène. Un arrêté du 20 février 1813 la mit en possession de l’emploi en chef des grandes coquettes, des premiers rôles et des premières amoureuses de la comédie, lui donnant pour double Mlle Leverd, avant toute autre[[368]](#footnote-368).

Mlle Leverd avait une manière à elle de jouer Célimène. Elle s’éloignait de la charmante décence de Mlle Contât et de sa distinction de noble reine des salons ; tant de réserve ne lui était pas naturelle. Elle se croyait dans l’esprit du personnage en lui prêtant une coquetterie plus hardie que celle qui convient à une jeune femme restée honnête dans sa légèreté : c’était une méprise ; mais la comédienne, pleine de verve, jouait avec un mordant qui rendait beaucoup moins sévère pour ses fautes. Elle marquait si franchement le caractère du rôle, tel qu’elle l’avait compris ! Geoffroy louait, en 1810, son parfait aplomb[[369]](#footnote-369).

Quand le tour de Mlle Mars fut venu, les partisans, même les plus décidés, de Mlle Leverd, comme Geoffroy passait pour l’être, durent reconnaître le merveilleux talent de la nouvelle Célimène, à qui l’on ne pouvait refuser le premier rang. Geoffroy, en 1812[[370]](#footnote-370), rend pleine justice à son enjouement, à sa vivacité, à la finesse piquante de ses railleries, particulièrement dans son duel de sanglantes épigrammes avec la prude. Qui a pu, comme nous, voir encore Mlle Mars dans les dernières années de sa carrière théâtrale, a peine à s’imaginer que Mlle Contât elle-même ait eu un jeu de coquetterie plus vif à la fois et plus noble, un mélange plus séduisant de grâce et $412$ de malice, plus de charme dans la voix et dans le regard ; et quand l’élève de Mlle Contât disait que celle-ci « ne s’habillait pas à sa gloire », elle savait bien ne pas mériter le même reproche. Dans la scène des portraits satiriques, elle rendait tous les détails avec un art exquis. Son insolence, dans la scène où elle se venge des méchancetés d’Arsinoé, enfonçait cruellement le trait avec une politesse poignante qui jamais ne s’écartait du meilleur ton. Un jeu de paupières, une certaine inflexion de voix lui suffisait pour exercer ses triomphantes représailles, sans qu’elle eût besoin de trop appuyer sur aucune parole, de rien souligner. Au cinquième acte, pendant la lecture des billets, et tandis que les marquis exhalent leur colère, le talent d’écouter était chez elle incomparable, et son silence même savait jouer. Toute la fierté de la coquette, qui n’avouera jamais sa blessure, se montrait dans la manière dont elle recevait le dernier éclat du courroux d’Alceste. Dès le premier mot d’un si dur adieu, elle préparait sa retraite, commençait une révérence qui finissait avec le dernier vers. En sortant, elle reprenait un air de défi ; elle avait un coup d’éventail par-dessus l’épaule qui voulait beaucoup dire, et lui donnait l’air de congédier elle-même qui la quittait. En général, un des secrets de son art était, avec des moyens qui semblaient petits, de produire de grands effets.

Dans un seul endroit, nous a-t-on dit, elle n’avait jamais pu se satisfaire. Elle croyait, bien qu’il ne nous souvienne pas qu’on s’en soit jamais aperçu, que, dans la scène où Alceste la presse de se justifier, elle disait mollement cet hémistiche[[371]](#footnote-371) :

.… Il ne me plaît pas, moi ;

tandis que Mlle Leverd avait, à son avis, une façon superbe de le prononcer. Et, comme on lui faisait remarquer que si elle n’y mettait pas, à son gré, assez de force, c’était peut-être qu’elle prenait, malgré elle, le parti d’Alceste : « C’est vrai, répondait-elle ; comment une femme peut-elle ne pas aimer Alceste ? » mot charmant, qui peut tenir lieu de bien des commentaires sur le personnage qu’elle représentait. Mlle Mars avait vraiment vécu dans son rôle ; et elle avait $413$ bien senti que, dans ce cœur léger, qui se joue de l’amour, l’amour, malgré tout (ainsi l’avait voulu Molière), n’était pas absent. Célimène n’en serait jamais convenue ; mais elle l’avait dit tout bas à Mlle Mars.

Dans sa dernière représentation, donnée à son bénéfice le 15 avril 1841, deux semaines après sa représentation de retraite, la grande actrice joua son rôle du *Misanthrope*. Elle y parut belle encore, quoiqu’elle eût depuis longtemps passé l’âge où Mme Préville pensait qu’il ne pouvait plus y avoir de Célimène : elle avait un peu plus de trois fois les années de la jeune veuve ; mais, sur la scène, l’art parfait a des privilèges.

Nous ne suivrons pas plus loin les Célimènes, par la raison qui nous a défendu de continuer trop près de nous l’histoire du rôle d’Alceste. Il n’y a plus qu’un souvenir à rappeler des représentations du *Misanthrope* dans les derniers temps dont nous venons de parler. Une d’entre elles a marqué particulièrement, sinon par le talent de tous les acteurs, du moins par l’éclat de la grande fête au milieu de laquelle elle fut donnée. Le samedi 10 juin 1837, fut inauguré solennellement le Musée de Versailles, consacré aux gloires de la Fiance. Le soir de ce jour, dans la salle de spectacle du palais, salle de l’opéra construite sous le règne de Louis XV, on joua *Le Misanthrope*, certainement une de nos gloires, devant le roi Louis-Philippe et devant ses invités, qui étaient l’élite de la France, dans l’État, dans les lettres et dans les arts. La pièce n’avait jamais été représentée avec une aussi belle mise en scène. Décors, costumes des acteurs donnés par le roi à la Comédie-Française, tout était magnifique et nouveau. Ceux qui veulent une scrupuleuse exactitude, purent regretter que les habits fussent ceux de la minorité de Louis XIV. Il était plus juste encore de se demander si les chefs-d’œuvre de notre ancien théâtre, dans leur simple et sérieuse beauté, ne se trouvent pas, au milieu de tant de luxe dont on les pare, comme en pays étranger, et si la vaine satisfaction donnée aux yeux ne rend pas l’oreille plus sourde au délicat et beau langage. On s’accorda, dès le lendemain, à dire que l’effet n’avait pas répondu à ce que l’on attendait ; que la splendeur de la salle et de la scène, peut-être aussi la distraction des spectateurs, qui n’étaient pas venus là pour goûter le plaisir $414$ du théâtre, avaient étonné et troublé les acteurs. « Il était impossible, remarque un critique de ce temps-là, de dire au juste… quelles étaient ces ombres blafardes de marquis et de grandes dames et de gentilshommes qui murmuraient les vers de Molière[[372]](#footnote-372). » M. Guizot, dans ses *Mémoires*, a parlé de cette même soirée avec une sévérité qui semblerait ne pas laisser tout à fait aux interprètes de la pièce l’excuse de la circonstance, et leur refuser, moins accidentellement, le pouvoir de nous rendre la tradition du grand siècle : « Tout le matériel delà représentation, dit-il[[373]](#footnote-373), était excellent, et probablement bien meilleur qu’il n’avait jamais été sous les yeux de Louis XIV et par les soins de Molière. Mais la représentation même fut médiocre et froide, par défaut de vérité encore plus que de talent ; les acteurs n’avaient aucun sentiment ni des mœurs générales du dix-septième siècle, ni du caractère simplement aristocratique des personnages, de leur esprit toujours franc, de leur langage toujours naturel au milieu des raffinements et des frivolités subtiles de leur vie mondaine. Les manières étaient en désaccord avec les habits et l’accent avec les paroles. Mlle Mars joua Célimène en coquette de Marivaux, non en contemporaine de Mme de Sablé et de Mme de Montespan ; et l’infidélité était plus choquante à Versailles et dans le palais de Louis XIV qu’à Paris et sur le théâtre de la rue Richelieu. » Le sentiment d’un tel homme est, même dans les questions d’art, d’un grand poids. Il pourrait faire douter des souvenirs que nous avons recueillis, que nous avons conservés nous-même, du talent de Mlle Mars dans ce rôle, où nous ne l’aurions pas soupçonné d’être incomplet. On nous permettra d’attribuer la rigueur d’un jugement si dur à la mauvaise impression, justifiée sans doute, de la représentation de Versailles, et de faire difficulté de croire que nous nous soyons tous si longtemps trompés. L’ombre du vieux Versailles, évoquée dans cette fête au-dessus du Versailles renaissant, n’avait-elle pas rendu les imaginations, les plus maîtresses d’elles-mêmes, bien exigeantes, trop défiantes du $415$ présent et trop disposées à grandir le passé ? Il y avait bien autre chose qu’un joli marivaudage dans la coquetterie toujours noble de notre Célimène. L’image que se font les grands esprits de la noblesse du dix-septième siècle, l’idéal de dignité sévère qu’y éveillent des œuvres telles que *Le Misanthrope*, ne permet pas facilement qu’ils soient satisfaits. L’art de notre temps leur paraît impuissant à nous rendre avec vérité le tableau d’une époque que le lointain leur montre encore plus majestueuse. Il peut y avoir là quelque illusion ; et s’il nous était donné de revoir sur la scène la première en date des Célimènes, jouant au gré de Molière, est-il certain qu’elle répondrait mieux que Mlle Mars à l’idée que nous voulons avoir du monde des Sablé et des Montespan ?

Ne voulant, nous l’avons dit, ni juger nous-même les comédiens d’aujourd’hui, ni rappeler les jugements que d’autres ont portés sur eux, nous allons du moins citer, à l’exemple de ce que nous avons déjà fait pour d’autres pièces, une des dernières distributions des rôles du *Misanthrope*, celle de l’importante reprise du 14 janvier 1878 à la Comédie-Française :

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Alceste, | MM. | Delaunay. [[374]](#footnote-374) | Clitandre. | MM. | Boucher. |
| Philinte, | Thiron. [[375]](#footnote-375) | Un garde. | Tronchet. |
| Oronte, | Coquelin l’aîné. | Arsinoé, | Mmes. | Facart. |
| Dubois, | Coquelin cadet. | Célimène, | Croizette. |
| Acaste, | Prudhon. | Eliante, | Broisat. |

En général, nous ne faisons pas l’histoire d’une des pièces de notre auteur sans chercher si quelques imitations s’y peuvent découvrir, et si elle-même aurait été plus tard imitée. Telle est l’originalité du Misanthrope, qu’à le bien prendre il serait juste de dire : il n’a pas eu de modèle et est demeuré sans copie. Essayons cependant de suivre jusqu’aux moindres traces.

On a souvent cité une note qui se trouve dans les manuscrits de Trallage. C’est une accusation de plagiat bien complet. Le sieur Angelo, *Docteur* de l’ancienne troupe italienne, avait $416$ parlé à Molière d’une comédie jouée à Naples, sous le titre du *Misanthrope*, et lui en avait rapporté tout le sujet « et même quelques endroits particuliers..., entre autres ce caractère d’un homme de cour fainéant, qui s’amuse à cracher dans un puits pour faire des ronds Trois semaines ou tout au plus tard un mois après, on représenta cette pièce (celle de Molière) ».

Les frères Parfaict[[376]](#footnote-376), qui citent la note de Trallage, y trouvent, avec raison, trop d’invraisemblance pour qu’elle mérite examen. Jamais comédie ne fut plus française que *Le Misanthrope*, ne se plaça plus décidément, pour peindre les caractères et les mœurs, au milieu d’un monde qu’on n’aurait pu rencontrer ailleurs que chez nous. Sans doute il serait difficile de prouver qu’aucune pièce du théâtre italien n’eût mis en scène, dans un tout autre cadre, un censeur sévère des vices des hommes, misanthrope en ce sens ; mais si cela a été, que de différences devaient le distinguer de l’Alceste français ! Ne serait-il pas d’ailleurs fort étonnant que cette comédie de Naples, si elle avait eu quelque valeur, n’eût, en dehors de cette mention obscure, laissé aucun souvenir ?

Pour attribuer aux Italiens quelque part au *Misanthrope*, il faudrait revenir à *Dom Garcie*, où se trouve, nous l’avons dit, un premier essai du rôle d’Alceste, et qui est tiré des *Gelosie fortunate* de leur Cicognini. On remonterait ainsi à la source italienne par un bien grand détour ; et l’on ne finirait pas même par la rencontrer : c’est par quelques traits seulement de sa passion jalouse qu’Alceste peut être comparé à Dom Garcie ; et ces traits-là, quand Molière les a repris à la première en date de ses deux comédies, il ne les a empruntés qu’à lui-même, son *Prince jaloux* ne devant rien à Cicognini que l’intrigue.

Quoique Molière ait trouvé surtout dans son observation personnelle l’idée de sa pièce et le caractère de son misanthrope, il n’est pas invraisemblable qu’une page du *Grand Cyrus* l’ait mis sur la voie. Nous avons plus haut cité le passage[[377]](#footnote-377). Avoir découvert dans quelques lignes qui n’ont rien $417$ de très frappant, toute une admirable comédie, n’ôterait rien à l’originalité. Dans le portrait de Mégabate, nous avons fait remarquer certains traits qui probablement ont remis en mémoire à Molière des vers de Lucrèce. Il a donné, dans un endroit de sa comédie, une charmante imitation de ces vers. En fait d’imitation, en voilà du moins une bien constatée ; mais elle porte sur un détail qui ne touche en aucune façon aux idées essentielles de la pièce.

Si très certainement Molière n’a pris son *Misanthrope* à personne, personne n’a jamais eu le pouvoir de le lui prendre. Ce n’est pas que sa comédie ait échappé à toute tentative d’imitation ; mais l’imitation devait rester très superficielle et, comme dit Regnier[[378]](#footnote-378)

...laisser sur le vert le noble de l’ouvrage.

Très peu d’années après la mort de Molière, William Wycherley tenta de naturaliser en Angleterre notre *Misanthrope*, mais après l’avoir étrangement transformé : ainsi le voulait son tour d’esprit et le génie de sa nation. Ce fut en 1677 (telle est du moins la date donnée par plusieurs bibliographies anglaises) que Wycherley fit paraître sur la scène son *Plain dealer*, « l’Homme au franc procédé », comédie en prose. L’Alceste anglais (son nom est Manly) hait, comme l’Alceste français, toutes les faussetés que le monde décore du nom de politesse. Dès le début, où l’imitation est flagrante, il est introduit dans la pièce de Wycherley de la même façon qu’Alceste dans celle de Molière. On ne tarde pas à retrouver en lui « l’atrabilaire amoureux », épris d’une femme qui est indigne de l’attachement d’un honnête homme. Il a son Philinte, le lieutenant Freeman, qui s’accommode aux usages du siècle, « latitudinarien en amitié », auquel Manly, pour cette raison, déclare qu’il ne saurait être son ami. Deux fats, Novel et lord Plausible, jouent auprès de la femme aimée de Manly les rôles d’Acaste et de Clitandre. Il y a entre eux un dialogue et une communication de leurs billets doux, qui sont des emprunts non dissimulés à la première scène de l’acte III et à $418$ la dernière de l’acte V de notre comédie. La scène des portraits satiriques a aussi son pendant chez Wycherley. Olivia, que secondent lord Plausible et Novel, y tient la place de Célimène. Wycherley cependant est le plus libre des imitateurs. Toutes les idées dont il s’empare, il les défigure volontairement, transposant l’œuvre de son modèle dans un ton qui en change la noblesse en la plus indécente grossièreté. Il écrivait sous Charles II, pour l’amusement d’une société qui avait, elle aussi, une façon toute particulière de copier la nôtre, portant, comme elle pouvait, le masque, très mal attaché, de notre politesse. Rien ne saurait mieux que ce *Plain dealer* faire mesurer la différence du monde anglais et du monde français à cette époque. Wycherley, avec le tempérament moral qui lui était propre, et avec son génie énergique jusqu’à la brutalité, n’était pas homme à rendre le contraste moins frappant. Son Manly, homme de mer, n’a certainement pas dérobé à Alceste sa distinction d’homme de cour. Les gens dont les cérémonies l’irritent, il les injurie et les jette à la porte. « Quand il est dans le salon d’Olivia, dit l’historien français de la littérature anglaise[[379]](#footnote-379), avec ces perroquets bavards, ces singes, ces échos d’hommes », il vocifère comme sur son gaillard d’arrière : « Silence, bouffons de foire ! », et il les prend au collet. « Pas de caquetage, babouins ! dehors tout le monde, ou bien — » Voilà les violences de ce furieux. Alceste, en passant le détroit, a changé les éclats de son indignation généreuse en frénésie de butor. Laissons parler Macaulay[[380]](#footnote-380) : « Molière a montré, dans le personnage du Misanthrope, un vertueux et noble esprit qu’a douloureusement blessé le spectacle de la perfidie et de la malveillance, déguisées sous les formes de la politesse. Il est souvent à blâmer, souvent ridicule, mais c’est toujours un homme de bien ; et le sentiment qu’il inspire est le regret qu’un homme si digne d’estime soit si peu aimable. Wycherley s’est emparé d’Alceste et l’a changé.… en un homme féroce et sensuel, qui se juge lui-même un aussi grand coquin que tout autre homme l’est à ses yeux. L’humeur fière $419$ du héros de Molière est copiée, mais en caricature. Le plus dégoûtant libertinage et la plus lâche tromperie sont substitués à la pureté et à l’honnêteté de la pièce originale. Et, pour comble, Wycherley semble ne pas s’être aperçu que le portrait qu’il traçait n’était pas celui d’un parfait honnête homme. » De leur côté, les marquis de Molière sont devenus les plus misérables vauriens. Au lieu de notre Célimène, dont les élégantes perfidies laissent toujours assez douter de la corruption de son cœur, pour que la passion d’un homme vertueux ne reste pas inexplicable, l’auteur anglais a mis en scène une vénale et impudente courtisane, que Manly aime avec la fureur d’une passion bestiale. Il prend vraiment une peine inutile, quand il demande à une aussi hideuse créature par quel mérite les Plausible et les Novel ont le bonheur de lui plaire si fort, et qu’il traduit à peu près pour elle les vers d’Alceste :

Est-ce par l’ongle long qu’il porte au petit doigt... ? etc.

Nous pensons que Voltaire exagérait lorsqu’il disait de la comédie de Wycherley[[381]](#footnote-381) : « Cette pièce a encore en Angleterre la même réputation que *Le Misanthrope* en France. » Il reconnaissait que « les mœurs y sont d’une telle hardiesse, qu’on pourrait placer la scène dans un mauvais lieu, attenant un corps-de-garde » ; mais il ne pouvait s’empêcher d’en louer l’intrigue, « plus intéressante » dans sa complication, pensait-il, que celle de notre *Misanthrope*[[382]](#footnote-382), et d’y trouver « la connaissance la plus approfondie du cœur humain, les peintures les plus vraies et les plus brillantes, les traits d’esprit les plus fins ». Il se connaissait en esprit, et avait raison d’en $420$ accorder beaucoup à Wycherley ; mais, dans l’éloge, il allait jusqu’à l’excès, par pure reconnaissance pour une comédie dont il avait eu le malheur de tirer sa *Prude*, imitation « voilée de gaze », ainsi qu’il dit. Malgré ce voile, elle « est encore si forte, ajoute-t-il, qu’on n’oserait pas la représenter sur la scène de Paris ». *La Prude* nous offre la faible esquisse d’un monde qui n’est pas celui de la Restauration anglaise, assurément tout aussi peu le grand monde du siècle de Louis XIV, mais qui porte bien la date de notre temps de Louis XV. On pourrait croire que Voltaire, dans cette pièce, a dû, à travers Wycherley, chercher Molière ; mais, averti par son bon sens, il a surtout emprunté à l’auteur anglais une partie de son intrigue, et a eu la prudence de se tenir beaucoup plus loin que celui-ci du modèle par lui profané. C’est à peine si le capitaine de vaisseau, Blanford, prend à Alceste quelques traits de son chagrin contre les vices du genre humain[[383]](#footnote-383), et si Dorfise, la prude, dans un moment où elle passe en revue quelques gens de sa connaissance, essaye de copier, sans y insister beaucoup, les spirituelles méchancetés de Célimène[[384]](#footnote-384). Il n’y a pas à compter, pour si peu, *la Prude* de Voltaire parmi les imitations du *Misanthrope*.

Il n’en est pas tout à fait de même de la célèbre comédie de Sheridan, *L’École de la médisance*[[385]](#footnote-385). Notre scène des portraits satiriques, dont Voltaire n’a voulu que très légèrement marquer le souvenir, avec laquelle Wycherley, dans le siècle précédent, avait plus hardiment tenté de rivaliser, mais dont il avait tourné la finesse en violence outrageante, a, sans aucun doute, été pour beaucoup dans l’inspiration de la pièce de Sheridan ; elle doit même lui en avoir fourni la première idée. Sheridan, on l’a déjà souvent remarqué, a combiné une imitation de Molière, dans *Le Misanthrope* et dans le *Tartuffe*,avec une imitation de Fielding dans son *Tom Jones*. Sa comédie a certainement la marque de l’esprit anglais ; Molière, avec les médisances de Célimène et de ses marquis, n’en a pas moins passé par là. Dans la scène II surtout du second acte $421$ de Sheridan, lady Teazle, Backbite et Grabtree font, tout comme nos bons amis de cour, assaut d’épigrammes, et bien des figures ridicules passent ainsi devant nos yeux. La verve de l’auteur anglais est des plus ingénieuses, son esprit étincelle ; mais, quoiqu’il ne donne pas aux satires la brutalité qu’elles ont dans Wycherley, il est loin d’en faire, comme Molière, un simple amusement d’esprit, assez cruel sans doute, mais où le désir de briller se montre beaucoup plus que celui de nuire. Ses « personnages sont féroces, dit M. Taine [[386]](#footnote-386); et c’est une vraie curée ». Les railleries de lady Teazle piquent moins qu’elles ne déchirent, et dans la chambre de lady Sneerwell nous chercherions en vain le cercle de Célimène, où règne toujours, jusque dans les propos des impertinents, le ton de la bonne compagnie. Cette fois encore, ce qu’il y a de plus agréable et de plus élégant dans le modèle a échappé à l’imitateur. C’est ainsi qu’on a pu faire quelques larcins à notre chef-d’œuvre, mais sans jamais se l’approprier[[387]](#footnote-387).

Après Sheridan, il y a peu d’intérêt à nommer Palissot, qui, de la scène du *Misanthrope*, où *L’École de la médisance* est en germe, n’a fait qu’une légère imitation de détail dans sa comédie des *Courtisanes* (1775). Ses quatre femmes galantes tiennent cercle[[388]](#footnote-388) avec un certain Mondor, qui ne vient pas du Louvre et du lever, et dont elles provoquent et encouragent les satires par des questions qui rappellent trop celles des marquis du *Misanthrope*, pour que l’emprunt ne soit pas manifeste. Ici nous sommes vraiment trop loin, non seulement de Molière, mais du spirituel Sheridan.

Schiller a laissé un assez long fragment d’une pièce inachevée, plutôt drame que comédie, dont le titre[[389]](#footnote-389) traduit à peu près $422$ celui de Molière. C’est visiblement tout ce que les deux ouvrages auraient eu de commun. Il suffit d’en avertir ceux qui, sur la foi de ce titre, seraient tentés de soupçonner là une des imitations de notre *Misanthrope*.

Il conviendrait de rayer du nombre de ces imitations deux petites pièces que l’on trouve citées comme telles dans diverses bibliographies du théâtre de Molière : une comédie en un acte, en vers, de Charles Maurice, représentée en 1818 et intitulée *Le Misanthrope en opéra-comique*; et *La Cour de Célimène*, opéra-comique de M. Rosier, mis en musique par M. Ambroise Thomas, qui fut joué en 1855. Le sujet de la bluette de Charles Maurice est la bizarre fantaisie d’une dame qui, plus hardie encore que Bensserade, lorsqu’il mit les *Métamorphoses* d’Ovide en rondeaux, veut tourner en opéra-comique la comédie de Molière, qu’elle n’a fait que parcourir. En lui récitant une des belles scènes du *Misanthrope*, on lui ouvre les yeux sur le ridicule de son entreprise. La folie de cette dame n’a nullement été réalisée, comme on pourrait d’abord le croire, par l’opéra-comique de *La Cour de Célimène*. Bien n’y est emprunté au *Misanthrope* que ce nom de Célimène donné à une certaine coquette que rien ne distingue des autres coquettes du théâtre.

A côté des imitateurs, les continuateurs. Nous avons parlé[[390]](#footnote-390) du *Philinte de Molière*, dans lequel Fabre d’Églantine s’est flatté de donner à Molière plutôt encore une leçon qu’une suite. Sans avoir la même prétention de corriger un chef-d’œuvre, Marmontel aussi a voulu le compléter. Dès qu’on ne redoutait pas assez le péril de la tentative, l’idée en venait assez naturellement, parce qu’il reste dans le dénouement du *Misanthrope* quelque chose d’inachevé, les derniers vers mêmes le déclarent ; c’est donc à nous de rêver la vraie fin : ce qui n’est pas très conforme aux habitudes du théâtre, mais nous paraît ici, loin d’être un défaut, avoir un grand charme. Il y avait, ce nous semble, quelque maladresse à tenter de fixer nos incertitudes. Marmontel a écrit, non pas une comédie, mais un simple récit, pour nous faire suivre Alceste dans la retraite où il se préparait à vivre quand il $423$ a pris congé de Célimène[[391]](#footnote-391). Ce qu’il devient dans cette retraite, tel est le sujet d’un des *Contes moraux* de l’agréable écrivain, qu’il a intitulé *Le Misanthrope corrigé*[[392]](#footnote-392). Il s’agissait de développer et d’achever la pensée de Molière, comme si on en avait eu le secret ; et, les caractères de ses personnages étant donnés, d’en tirer tout ce qu’ils renferment en leur laissant la vérité et la vigueur de leurs traits : tâche difficile ! L’homme d’esprit n’y a pas réussi. Sa petite histoire, d’une sagesse assurément moins profonde, peut-être même moins sensée qu’aimable, est pleine de sentiments honnêtes, mais qui ne sont pas appuyés sur une sérieuse connaissance du monde. Elle est fade et d’un goût douceâtre. Elle nous montre un Alceste bon homme, bien prompt à s’attendrir et qui ne tient pas beaucoup à sa mauvaise humeur, n’ayant jamais eu sans doute qu’une sauvagerie factice. Au lieu d’un Philinte, elle en a deux, qui certes ne sont pas de durs égoïstes comme le Philinte de Fabre, mais d’un optimisme en vérité trop innocent. De ces deux Philintes, il y en a un (celui-là porte jupon) qui convertit notre misanthrope par l’amour. Molière aurait à peine assez compris pour en rire ces enfantillages où s’étale toute la sensibilité du dix-huitième siècle, et dans lesquels il n’aurait reconnu ni la société qu’il avait observée, ni les caractères vivants, les vrais hommes qu’il avait créés.

Le conte de Marmontel a été arrangé pour la scène par Demoustier, sous le titre d’*Alceste à la campagne* ou *Le Misanthrope corrigé*. Cette comédie, en trois actes et en vers, qui fut représentée en 1790, suit pas à pas le conte et fait mieux ressortir encore combien il manque de force comique. Elle l’embellit d’un trait fort singulier. Lorsque la jeune fille aimée d’Alceste le décide à renoncer à sa vie sauvage, une des $424$ concessions qu’elle exige de lui, pour l’épouser, est celle-ci[[393]](#footnote-393) :

Qu’il me suive partout, même à la comédie,

Au *Misanthrope*.

Qu’à un nouvel Alceste on fasse voir, avec profit, la comédie de Molière, rien de mieux. Mais le personnage emprunté à notre *Misanthrope* est donné dans la comédie de Demoustier (celui-ci l’avait donc oublié ?) pour un être réel, non pour une création de poète. Cette création comique est censée dès lors ne pas exister.

En résumé, les suites méritent encore moins d’être rattachées au souvenir de notre chef-d’œuvre que quelques-unes des imitations ; et cette grande comédie reste sans postérité, de même qu’elle était née sans mère, *proies sine maire creaia*.

La première édition du *Misanthrope* porte la date de 1667 ; c’est un in-12, dont voici le titre :

*Le Misantrope*.

Comédie.

*Par J. B. P. de Molière*.

A Paris.

Chez Jean Ribou, au Palais, vis à vis la Porte

de l’Église de la Sainte Chapelle,

à l’Image Saint Louis.

M. DC.LXVII.

*Avec privilège du Roy*.

Le feuillet de titre est précédé d’une estampe, et suivi de dix feuillets, non paginés, qui contiennent : l’avis du *Libraire au lecteur*, la Lettre écrite sur *Le Misanthrope*, par de Visé, l’extrait du Privilège et la liste des Acteurs ; puis vient la comédie, comprise dans 84 pages numérotées.

L’Achevé d’imprimer pour la première fois est du 24 décembre 1666 ; le Privilège, du 21 juin, est donné pour cinq $425$ années à Molière, qui a cédé son droit « à Jean Ribou, marchand libraire à Paris ».

*Le Misanthrope* a été souvent traduit, et en différentes langues ; au nombre des versions séparées, on en connaît quatre en italien (1745[[394]](#footnote-394), 1749, 1796, 1874) ; une en espagnol (1782 ?) ; une en roumain (1854) ; une en anglais (1819) ; cinq en néerlandais (1682, 1805, 1851, 1872) ; trois en allemand (1775, 1842, 1867[[395]](#footnote-395)) ; une en danois (1749) ; une en suédois (1816) ; trois en russe (1788, 1816, 1869) ; une en polonais (1775) ; une en grec moderne (1871[[396]](#footnote-396)) ; une en persan (1869) ; ces deux dernières traductions, en vers, ont été très scrupuleusement faites, mais les noms des personnages y sont changés. Mentionnons enfin une version en patois languedocien (1797).

### Acteurs.

$441$ Alceste[[397]](#footnote-397), amant de Célimène.

Philinte, ami d’Alceste.

Oronte, amant de Célimène.

Célimène, amante d’Alceste[[398]](#footnote-398).

Eliante, cousine de Célimène.

Arsinoé, amie de Célimène.

Acaste,

Clitandre, marquis

Basque, valet de Célimène.

Un garde de la maréchaussée de France.

Du Bois, valet d’Alceste.

La scène est à Paris[[399]](#footnote-399).

1. Voyez ci-après son *Sommaire* p. 74. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Molière* dans les *Œuvres de Molière*, édition in-4e de 1734, tome I, p. xxxix. [↑](#footnote-ref-2)
3. *Études sur Molière*, p.121. [↑](#footnote-ref-3)
4. Cette épître du sieur de Villiers est adressée *à Monsieur de Corneille à ses heures perdues* (1660). — Voyez ci-après, p. 17. [↑](#footnote-ref-4)
5. Date de la prise d’habit de Gabriel Tellez dans un couvent de la Merci, suivant M. Antoine de Latour (p. 101 du tome II des *Études sur l'Espagne*, — *Séville et L'Andalousie*, 1855). M. Alphonse Royer (p. 2 de la traduction du *Théâtre de Tirso de Molina*, 1863) donne la date de1613. [↑](#footnote-ref-5)
6. En France, an dix-septième siècle, on changeait le *Don* espagnol en *Dom*, forme, plus rapprochée du latin *dominus*, qui plus tard ne s’est employée et que nous n’employons maintenant que devant les noms des religieux de certains Ordres. Antoine Oudin, dans la partie française-espagnole de son *Trésor des deux langues espagnole et française* (1617, 1621, 1644), a un article Dom, avec traduction en l’espagnol *Don.* Quelque soit l’inconvénient d’une petite inconséquence d’orthographe, nous avons dû conserver le *Dom* aux personnages de la comédie de Molière ou des pièces françaises du même temps, mais revenir au *Don*, toutes les fois que, dans cette *Notice*, nous nous trouvons en pays espagnol ou que nous citons les auteurs modernes. Si l’on écrivait le *Dom Juan* de Mozart ou de Byron, ne serait-ce pas bizarre ? [↑](#footnote-ref-6)
7. Le Dom Juan de Molière au Théâtre-Français, dans la Revue des Deux Mondes du 1er février 1847 : voyez à la page 564. [↑](#footnote-ref-7)
8. Cours de littérature dramatique, traduit de l’allemand, Paris et Genève, 1814, 3 vol. in-8o : voyez au tome II, p. 173, et à la note de la même page. [↑](#footnote-ref-8)
9. La pièce italienne était, avant notre Dom Juan, connue sous le titre de Festin de Pierre. On se souvient du vers 130 de la satire ni de Boileau :

   Ou comme la statue est au Festin de Pierre.

   Brossette veut que cette satire ait été composée en 1665. Cependant Boileau a donné sur son vers la petite note suivante, que M. Laverdet a recueillie, et sur laquelle M. Ed. Fournier (Revue Française, tome XIII, 1868, p. 178) a déjà appelé l'attention o : « J’avais fait ma satire longtemps avant que Molière eût fait *Le Festin de Pierre*, et c’est à celle (sic) que jouaient les comédiens italiens que j’ai regardé, et qui était alors fort fameuse. » Peut-être Dorimond et Villiers n’ont-ils qu’après les Italiens adopté le titre sous lequel Boileau parle de la comédie de ces derniers. Il est à noter que dans les pièces de nos deux traducteurs, comme plus tard dans celle de Rosimond, le Commandeur se nomme Dom Pierre : dans la traduction du scénario italien aussi (p. 158), comme l’a déjà constaté l’analyse qui en a été faite par les frères Parfaict (Histoire de l'ancien théâtre italien, p. 271). Les comédiens italiens s’étaient-ils amusés à faire un jeu de mots, en appelant Dont Pierre l’homme de marbre ? ou bien Dorimond et Villiers avaient-ils voulu justifier par ce nom le titre que leur avait imposé l’usage, et qui cependant alors aurait dû être plutôt le Festin de Dom Pierre ? Cet expédient, pour expliquer un titre mal fait sans doute, mais non pas entièrement inintelligible, ne serait ni bien ingénieux, ni bien clair. Nous croirions difficilement à un contresens fait par notre public sur le mot italien pietra, qu’on ne pouvait guère confondre avec Pietro. Une erreur sur le mot Convitato serait moins surprenante, mais le serait encore un peu. Ce qui est probable, c’est que Festin de pierre avait paru signifier assez clairement, malgré l’ellipse : Festin de l'homme de pierre, de la statue. On ne peut rien conclure de l’usage, qui s’est conservé, d’écrire Pierre par un grand P. On voit imprimés avec plusieurs majuscules d’anciens titres, tels que le Collier de Perles, et bien d’autres, ne contenant que des noms communs. De toute façon, Molière est hors de cause. Il n’a fait que se conformer à la coutume, sans vouloir, autant que nous, s’en mettre en peine.

   a. On la trouvera à l’Appendice de la *Correspondance entre Boileau Despréaux et Brossette*, publiée par M. Laverdet, en 1658, p. 478.

   b. Nous avons, comme plusieurs fois la Grange, et à l’exemple des frères Parfaict, écrit *Rosimont* par un *t*, aux tomes I, p. 96; II, p. 348 ; III, p. 17 et 151 ; IV, p. 356 et 358; mais la finale est bien un *d*, comme le montrent non seulement les titres des éditions originales de ses pièces, mais encore sa signature au bas de l’acte que nous citons plus bas, p. 50. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Études sur Molière*, p. 122. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Études sur L'Espagne*,— *Séville et l'Andalousie*, tome II, p. 131-141. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Ibidem*: p. 132. [↑](#footnote-ref-12)
13. Voyez notre tome IV, p. 93. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Recherches sur Molière*..., par Eud. Soulié, p. 269. [↑](#footnote-ref-14)
15. Scène XI de la troisième journée. [↑](#footnote-ref-15)
16. Scène XII de la seconde journée. [↑](#footnote-ref-16)
17. Lettre du 24 juillet 1660. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Le Nouveau Festin de Pierre* ou *L'Athée foudroyé*, tragi-comédie en cinq actes, représentée en novembre 1669, imprimée en 1670. [↑](#footnote-ref-18)
19. *The Libertine*, a tragedy. La première édition est de 1676. Celle que nous avons sous les yeux est de 1692. [↑](#footnote-ref-19)
20. Voyez ci-après, p. 38, 40 et suivantes. [↑](#footnote-ref-20)
21. Dans la *Préface* (3e alinéa) citée ci-dessus, p. 13. [↑](#footnote-ref-21)
22. M. le commandeur d’Ancona, professeur à l’Université de Pise, a bien voulu diriger lui-même ces recherches en Italie, et M. Humbert en Allemagne, avec une infatigable obligeance, dont nous leur sommes très-reconnaissants. [↑](#footnote-ref-22)
23. Quelque vraisemblable qu’il soit, à notre avis, que la pièce italienne traduite par Dorimond et par Villiers est bien celle de Giliberto, ceux qui voudraient eu douter, pourraient remarquer ceci : Allacci (p. 434) cite un drame de Giliberto  : *il Vìnto inferno da Maria. Rap. sa*. (*rappresentatione sacra*). Ne serait-il point permis, dirat-on, de conclure de ce fait que l’auteur de ce drame religieux aurait aussi fait de son *Convié de pierre* une pièce édifiante, telle à peu près que cet *Ateista fulminato* joué, suivant Shadwell, dans les églises d’Italie? Alors il faudrait renoncer à la reconnaître dans les deux tragi-comédies françaises. Mais il nous paraît plus difficile d’admettre l’existence d’un autre *Convitato di pietra* dont il ne resterait plus trace dans aucune bibliographie, que celle de pièces de genres différents, les unes sacrées, les autres profanes, écrites par Giliberto.

    a. Là et ailleurs encore il nomme Giliberti, non Giliberto, mais il entend bien parler de l'auteur du *Convié de pierre*. [↑](#footnote-ref-23)
24. Voyez les *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, tome III, p. 299 de l’édition de M. Chéruel. [↑](#footnote-ref-24)
25. Des libraires d’Amsterdam, n’ayant pu se procurer le *Dom Juan* de Molière, affectèrent de le confondre avec la pièce de Dorimond, que leurs éditions collectives des œuvres de notre auteur, datées, l’une de 1675, l’autre de 1684, donnent, avec les dates particulières, la première de 1674, la seconde de i683, et sous ce titre : « *Le Festin de Pierre* ou *l'Athée foudroyé*, tragi-comédie par J. B. P. Molière, suivant la copie imprimée à Paris. » La Bibliothèque nationale a un exemplaire détaché de la pièce de Dorimond, qui paraît aussi d'impression étrangère; il est intitulé « *Le Festin de Pierre* ou *l'Athée foudroyé*, tragi-comédie par J. B. P. de Molière. Sur l’imprimé à Paris. 1679. » [↑](#footnote-ref-25)
26. Voyez ci-dessus, p. 6, et note 1 de la même page. [↑](#footnote-ref-26)
27. Castil-Blaze, *Molière musicien*, tome I, p. 264. [↑](#footnote-ref-27)
28. Voyez ci-dessus, p. 15. [↑](#footnote-ref-28)
29. Cette comédie est au tome VII. [↑](#footnote-ref-29)
30. Tome V, 1867, note de la page 717. [↑](#footnote-ref-30)
31. Voyez la *Notice* de M. Despois, au tome II, p. 231. [↑](#footnote-ref-31)
32. Acte I, scène III. L’idée n’est pas dans Térence, dont cette scène des *Fourberies de Scapin* est d’ailleurs imitée. [↑](#footnote-ref-32)
33. Acte III, scène VIII. [↑](#footnote-ref-33)
34. Acte III, scène V. Comparez notre *Dom Juan*, acte IV, scène dernière. [↑](#footnote-ref-34)
35. Scène XI de la troisième journée : voyez ci-dessus, p. 11. [↑](#footnote-ref-35)
36. Voyez le *Catalogue de la Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*, tome IV, p. 154. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Revue des Deux Mondes* du 1er février 1847, P- 564, note 1. [↑](#footnote-ref-37)
38. Voyez M. Moland, dans sa Notice de *Dom Juan*, p. 344, et dans *Molière et la Comédie italienne*, p. 191. [↑](#footnote-ref-38)
39. Page 265. [↑](#footnote-ref-39)
40. On en trouve la copie jointe au Recueil de sujets de pièces tirées de l'italien, p. 152 et 153. Voyez sur ce Recueil manuscrit, qui est à la Bibliothèque nationale, notre tome I, p. 48 et 49. Il semble bien n’être, comme l’indique le catalogue de la Bibliothèque, qu’une copie de la traduction faite par Gueullette du scénario qui servait à Dominique. [↑](#footnote-ref-40)
41. M. Moland, *Molière et la Comédie italienne*, p. 191. M. Magnin dit : « vers 1657 », dans la *Revue des Deux Mondes* déjà citée (p. 564, note I). [↑](#footnote-ref-41)
42. Pages 23 et 24. [↑](#footnote-ref-42)
43. D'après une note de Gueullette (*Histoire de l'ancien théâtre italien*, p. 11 et 12), Scaramouche, né en 1608, avait vingt-cinq ans lorsqu’il fut, pour la première fois, engagé, hors de Naples, après son mariage. [↑](#footnote-ref-43)
44. C’est de cette traduction, nous l’avons dit, qu’a été formé, avec addition de quelques notes, le Recueil qui vient d’être cité ci-dessus (p. 26. note 3). [↑](#footnote-ref-44)
45. *Molière et la Comédie italienne*, p. 192. [↑](#footnote-ref-45)
46. Page 157 de la copie de Gueullette. [↑](#footnote-ref-46)
47. Page 158. [↑](#footnote-ref-47)
48. *Dom Juan*, acte V, scène II. [↑](#footnote-ref-48)
49. Acte III, scène I. [↑](#footnote-ref-49)
50. Comme on disait jadis pour *s’abîme*. [↑](#footnote-ref-50)
51. Le manuscrit de Gueullette met ici entre parenthèses : « Elle est supprimée. » Nous ne savons quand elle le fut. Sa hardiesse finit sans doute par sembler excessive. [↑](#footnote-ref-51)
52. Troisième journée, fin de la scène XVII : traduction de M. A. Royer. [↑](#footnote-ref-52)
53. Voyez la fin de la préface du *Tartuffe*, tome IV, p. 383 et 384. [↑](#footnote-ref-53)
54. Voyez ci- dessus, p. 15, note I. [↑](#footnote-ref-54)
55. Voyez Desboulmiers, *Histoire anecdotique du théâtre italien*, tome I, p. 85. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Impromptu de Versailles*, scène I (tome II, p.401). [↑](#footnote-ref-56)
57. *Port-Royal*, tome III, p.303. [↑](#footnote-ref-57)
58. *Mémoires de Madame de Motteville*, édition de M. Riaux, tome IV, p. 147 et 148- *Mémoires de Bussy*, édition de M. Ludovic Lalanne, tome II, p. 89 et suivantes, et, à l’Appendice de ce tome II, p. 419 et suivantes. [↑](#footnote-ref-58)
59. *Histoire de France*, tome XIII, édition de 1860, p. 68. [↑](#footnote-ref-59)
60. *Ibidem*, p. 69 et 70. [↑](#footnote-ref-60)
61. Voyez ci-dessus, p. 14. Cet *Atelsta fidminado* est mentionné par M. Antoine de Latour dans les *Études sur l'Espagne*, — *Séville et l'Andalousie*, tome II, p. 102, et par Castil-Blaze, dans *Molière musicien*, tome I, p. 228 et 229. [↑](#footnote-ref-61)
62. Voyez ci-dessus, p. 16. [↑](#footnote-ref-62)
63. *Le Festin de Pierre*..., par le Sr de Villiers, acte II, scène IV. [↑](#footnote-ref-63)
64. Voyez ci-dessus, p. 24, 30 et 31. [↑](#footnote-ref-64)
65. Voyez son *Sommaire*, ci-après, p. 73 et 74. [↑](#footnote-ref-65)
66. Voyez ci-après, p. 230. [↑](#footnote-ref-66)
67. Voyez *Le Registre syndical des libraires*, Fonds français de la Bibliothèque nationale, no 21 945, fo 38 vo. [↑](#footnote-ref-67)
68. Voyez ci-après, p.232. [↑](#footnote-ref-68)
69. Dans un article inséré au *Moniteur universel* du jeudi. 14 mars 1878, sous ce titre : *Problèmes moliéresques*. [↑](#footnote-ref-69)
70. Voyez au tome IV, p. 306-32 2 de notre édition des *Œuvres de Racine*. À la note 3 de la page 329 du même tome de Racine nous avons dit que, s’il fallait en croire les éditeurs de 1807, l’avocat Barbier n’aurait pris le nom de *d'Aucour* que vers 1676. Le B. A. des *Observations* prouverait le contraire, ou la conjecture de M. Livet se trouverait manquer de fondement. Une erreur des éditeurs de 1807 pouvant être supposée, nous proposons, sans rien décider, la difficulté. Il y en aurait une beaucoup plus grande dans un passage de la seconde réponse aux *Observations*, si, n’y voyant pas un simple badinage, l’on était d’avis que l’auteur de cette *Lettre*, tout en feignant, comme l’autre apologiste, d’ignorer le nom de L'Observateur, savait, lui aussi, qui il était, et le connaissait, non pour un avocat au Parlement, mais pour un prêtre. U parle en effet ainsi (p. 244) « Peut-être me direz-vous.... qu’il peut avoir appris la vie de Molière par une confession générale? Si cela est..., il est encore plus criminel. » L’avocat Barbier n’entendait personne en confession. [↑](#footnote-ref-70)
71. Article sur Molière, au tome IV (1686), p. 111 et 112. Voyez, dans notre tome IV, la *Notice* du *Tartuffe*, p. 320, note 3. [↑](#footnote-ref-71)
72. Dans *L'Avertissement* qui les précède, p. 24. Ces *Sentiments*,publiés comme œuvre posthume, ne peuvent pas avoir été écrits bien longtemps après les *Observations* de Rochemont, le prince de Conty étant mort le 21 février 1666.

    a. Avec *La Tradition de l'Église...*, à laquelle ils font suite, ils ont été paginés à part dans le volume du *Traité de la comédie et des spectacles*. [↑](#footnote-ref-72)
73. Page 41. [↑](#footnote-ref-73)
74. *Réponse aux Observations touchant le Festin de Pierre de M. de Molière. À Paris, chez Gabriel Quinet, dans la galerie des Prisonniers*, *à l'ange Gabriel*, 1665. *Avec permission*. [↑](#footnote-ref-74)
75. *Lettre sur les Observations d'une comédie du sieur Molière intitulée Le Festin de Pierre. À Paris*, *chez Gabriel Quinet*, 1665. *Avec permission*. [↑](#footnote-ref-75)
76. Si Robinet prenait le nom de *Docteur* à la lettre, et qu’on le crût bien informé sur ce point, il faudrait renoncer à Barbier d’Aucour. Dans sa *Lettre aux deux apologistes de l'auteur des hérésies imaginaires* (du Bois et Barbier d’Aucour), Racine plaisante sur la supposition qu’il aurait pu faire qu’ils étaient « deux grands docteurs », tandis qu’ils n’étaient « rien moins tous deux que deux savants théologiens ». Voyez au tome IV de ses *Œuvres*, p. 328. Il se peut que Robinet eût entendu attribuer les *Observations* à quelque véritable *docteur* de Port-Royal. Peut-être aussi ne voulait-il parler que du ton doctoral de cette censure. [↑](#footnote-ref-76)
77. C’est une corruption de l’expression proverbiale : « prendre martre pour renard », qui est dans Montaigne (livre II, chapitre XXXVII). [↑](#footnote-ref-77)
78. Voyez ci-après, p. 249. [↑](#footnote-ref-78)
79. *Ibidem*, p. 246. [↑](#footnote-ref-79)
80. *Le Festin de Pierre ou l’Athée foudroyé*, tragi-comédie par J. B. P. Molière. Suivant la copie imprimée à Paris.1674. Elle reparut encore à peu près sous le même titre en 1679 et en 1683 : voyez ci-dessus, p. 16, note 2. [↑](#footnote-ref-80)
81. Voyez au tome précédent, p. 94. [↑](#footnote-ref-81)
82. *Revue des Deux Mondes* du Ier février 1847, p.562. M. Magui, ajoute ceci à la note I de la même page : « En 1813, M. Simonnin publia pour la première fois, d’après l’édition de 1683, les scènes que l’on croyait perdues. Voyez *Molière commenté*…, 2 vol. in-12 (1813, tome I, p.337-344). » J. Simonnin a donné la scène du Pauvre et la fin de la précédente, mais non les autres variantes, sauf cependant le cri répété : Mes gages ! qui se trouve au commencement à la fin du dernier monologue de Sganarelle. [↑](#footnote-ref-82)
83. *Le Nouveau Mercure galant*, année 1677, tome I, pour les mois de janvier, février et mars, p. 33-35. [↑](#footnote-ref-83)
84. Elle est citée par M. Despois, à la page 42, note I, de son *Théâtre français sous Louis XIV*, et nous l’avons collationnée sur le *Registre*. [↑](#footnote-ref-84)
85. L’autographe de cette quittance, sur lequel nous en avons vérifié le texte, est aux archives de la Comédie-Française. Placé dans un cadre, il orne le cabinet de l’archiviste. *L'Histoire du théâtre français* des frères Parfaict cite cette pièce, tome XII, p. 61. [↑](#footnote-ref-85)
86. Voyez ci-après, p.256. Nous en avons trouvé une sorte de fac-similé dans les quelques pièces réunies par M. Soulié lorsqu’il se proposait de préparer l’édition de Molière. La communication de l’imprimé, qui est de 4 pages in-4o, sans nom d’imprimeur avait été faite par M. Soulié par M. Gariel, conservateur de la Bibliothèque de Grenoble. Il est tiré d’un recueil de pièces de même format, dont plusieurs sont relatives à Grenoble. Ce doit être une circulaire de comédiens pour annoncer des représentations du Festin de Pierre. On ne peut savoir si ces représentations devaient être données à Grenoble, ou dans d’autres villes où la troupe se proposait de passer. [↑](#footnote-ref-86)
87. Ce nom se trouve dans la pièce de Molière, acte II, scène I, et Rosimond l’a donné à une des paysannes de son *Nouveau Festin de Pierre*. [↑](#footnote-ref-87)
88. Champmeslé a publié ces *Fragments de Molière* en 1682. Nous donnons en appendice les quatre scènes tirées de Dom Juan, parce que, s’éloignant beaucoup de notre texte en quelques endroits, elles pourraient faire supposer qu’on les avait tirées d’une copie différente de celle qu’ont reproduite les éditions que nous connaissons. [↑](#footnote-ref-88)
89. Voyez le *Moniteur* du 27 novembre 1841, et le *Journal des Débats* du lundi 29 du même mois. [↑](#footnote-ref-89)
90. M. Robert Kemp joua le rôle de Dom Juan, Mlle Payre celui d’Elvire. Dans le rôle de Pierrot, M. Léopold Barré «  eut, dit le *Moniteur*, les honneurs de la soirée. » Au moment même où ceci s’imprime, l’Odéon vient de reprendre Dom Juan, le 22 mars 1879. [↑](#footnote-ref-90)
91. On y joua, avant *Dom Juan*, une petite pièce de M. Jules Barbier, *L'Ombre de Molière.* À cette brillante fête, qui remettait en lumière un chef-d’œuvre français, dont la source première était un poétique drame de l’Espagne, la jeune infante devenue princesse française depuis trois mois (10 octobre 1846), Mme la duchesse de Montpensier, était présente. [↑](#footnote-ref-91)
92. Tome I, p. 246. [↑](#footnote-ref-92)
93. *Molière's Werke*. *herausgegeben von DT Adolf Laun.* — *Don Juan.* Berlin et Paris, 1876. Voyez p. 100-103, appendice I. [↑](#footnote-ref-93)
94. Pages 3 et 4. [↑](#footnote-ref-94)
95. *Répertoire des comédies françaises qui se peuvent jouer (à la cour) en 1685*. [↑](#footnote-ref-95)
96. Voyez ci-après, p.226. [↑](#footnote-ref-96)
97. Voyez dans *L’Histoire du théâtre français* des frères Parfaict, tome XIII, p.249, une note de M. de la Croix. [↑](#footnote-ref-97)
98. *Études sur Molière*, p. 128 et 129. [↑](#footnote-ref-98)
99. *Journal des théâtres ou le Nouveau Spectateur*, tome II de l’année 1777, p.117 et 118. [↑](#footnote-ref-99)
100. Scène VII de l’acte IV. [↑](#footnote-ref-100)
101. Nous nous demandons si Auger, Dazincourt et Dugazon n’avaient pas emprunté aux Fragments de Champmeslé, dont nous avons parlé ci-dessus, p. 54, ce qu’ils se permettaient d'ajouter si bizarrement. [↑](#footnote-ref-101)
102. Voyez dans *Les Documents historiques sur la Comédie-Française pendant le règne de S. M. l’empereur Napoléon 1er*, publiés par Eugène Laugier en 1853, le programme de la représentation du 17 juillet 1806 à Saint-Cloud. [↑](#footnote-ref-102)
103. *Revue des Deux Mondes* du Ier février 1847, p. 566. [↑](#footnote-ref-103)
104. *Ibidem*, p. 566 et 567. [↑](#footnote-ref-104)
105. *Ibidem*, p. 560. [↑](#footnote-ref-105)
106. *Journal des Débats* du 18 janvier 1847, feuilleton de Jules Janin. — Ligier aussi y est loué dans la scène du Pauvre. [↑](#footnote-ref-106)
107. Voyez ci-dessus, p. 55. [↑](#footnote-ref-107)
108. *Molière’s Werke*. *Don Juan*, *Introduction*, p. 2. [↑](#footnote-ref-108)
109. *Histoire de la littérature anglaise*, tome IV, p. 114-116. [↑](#footnote-ref-109)
110. *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1834. [↑](#footnote-ref-110)
111. Mystère en cinq actes, 1836. [↑](#footnote-ref-111)
112. *Histoire de la littérature anglaise*, par M. Taine, tome IV, p.403. [↑](#footnote-ref-112)
113. *Art poétique*, vers 188. [↑](#footnote-ref-113)
114. Tome I (1787), chapitre XXXIX. [↑](#footnote-ref-114)
115. Ceux qui ne liront pas Zamora, pourront voir dans les *Études sur l'Espagne*, — *Séville et l’Andalousie*, tome II, p. 128-131, l’idée que donne M. de Latour de sa comédie. [↑](#footnote-ref-115)
116. Don José Zorrilla y Moral est encore vivant. Il a une grande renommée de talent poétique. [↑](#footnote-ref-116)
117. C’est du moins la date de sa dédicace : *Madrid*, *mars* *1844*. [↑](#footnote-ref-117)
118. On en trouvera la version française dans les *Œuvres dramatiques* de Pouchkine, traduites par Michel N\*\*\*, Paris, Dentu, 1858, X volume in-12. Voyez, aux pages 79-139, *Le Convive de pierre*. [↑](#footnote-ref-118)
119. *Namouna* (1832), chant II. Stances XXIII et XXIV. [↑](#footnote-ref-119)
120. Voyez *Hoffmann's gesammelte Schriften*, Berlin, 1845, tome VII, *Don Juan*, p. 101-104, *passim*. — Dans son *Don Juan*, poème dramatique, qui n’a pas été écrit pour la scène, un poète russe contemporain, le comte Alexis Tolstoy, a tenté de donner la vie au rêve de Hoffmann. Là, nouveau Faust, Juan est un chercheur d’idéal, que Satan mène. Un amour vrai le sauve, et l’envoie dans un cloître, où sa fin est édifiante. [↑](#footnote-ref-120)
121. Page II. [↑](#footnote-ref-121)
122. Au sujet de cet exemplaire venant de la Reynie, voyez la *Bibliographie moliéresque* de M. Paul Lacroix, p. 82. [↑](#footnote-ref-122)
123. Réserve Y 5517. [↑](#footnote-ref-123)
124. « L’Imprimeur au Lecteur. De toutes les pièces qui ont été publiées sous le nom de M. Molière, aucune ne lui a été contestée, que *Le Festin de Pierre*. Car, bien que l’invention en parût assez de sa façon, on la trouva néanmoins si mal exécutée que, plutôt que de la lui attribuer, on aima mieux la faire passer pour une méchante copie de quelqu’un qui l’avait vu représenter, et qui, en ajoutant des lambeaux, à sa fantaisie, à ce qu’il en avait retenu, en avait formé une pièce à sa mode.

     Comme on demeurait d’accord que Molière avait fait une pièce de théâtre qui portait ce titre, j’ai fait ce que j’ai pu pour en avoir une bonne copie. Enfin un ami m’a procuré celle que je donne ici, et bien que je n’ose pas assurer positivement qu’elle soit composée par Molière, au moins paraît-elle mieux de sa façon que l’autre que nous avons vu courir sous son nom jusques à présent. J’en laisse le jugement au lecteur, et me contente de lui donner la pièce telle que je l’ai pu avoir. »

     a. cette autre était la tragi-comédie de Dorimond : voyez plus haut, p. 16 et note 2, [↑](#footnote-ref-124)
125. *Les Fragments de Molière*, comédie. Paris, Jean Ribou, 1682, in-12, 58 pages et I feuillet de titre. — Réimprimé en Hollande, sous le nom du comédien Brécourt : la Haye, A. Moetjens, 1682, in-12, 41 pages. [↑](#footnote-ref-125)
126. Voyez ci-après, p. 205-216. [↑](#footnote-ref-126)
127. Voici quelle est la liste des personnages : Ie dans les éditions de 1683 À (Amsterdam) et de 1694 B (Bruxelles) :

     Acteurs. — D. Juan. — D. Louis, père de D. Juan. — Elvire, maîtresse de D. Juan. — D. Alonse, D. Carlos, frères de D. Elvire. — Gusman, valet de D. Elvire. — Sganarelle, valet de D. Juan. — La Violette, Ragotin, laquais de D. Juan. —Mr Dimanche — La Ramée, bretteur. — Pierrot, paysan, amant de Charlotte. — Charlotte, paysanne. — Mathurine, paysanne. — La Statue du Commandeur. — Un Spectre.. — Trois suivants de D. Alonse. — Un Pauvre.

     2e dans l’édition de 1734 :

     Acteurs. — Dom Juan, fils de Dom Louis. — Elvire, femme de Dom Juan. — Dom Carlos, Dom Alonse, frères d’Elvire. — Dom Louis, père de Dom Juan. — Francisque, pauvre. — Charlotte, Mathurine, paysannes. — Pierrot, paysan. — La statue du Commandeur. — Gusman, écuyer d’Elvire. —Sganarelle, La Violette, Ragotin, valets de Dom Juan. — Monsieur Dimanche, marchand. — La Ramée, spadassin. — Un Spectre. [↑](#footnote-ref-127)
128. D’après l’inventaire publié dans les *Recherches sur Molière* de M. E. Soulié (p. 277), le costume de Molière dans ce rôle se composait d’ « un jupon de satin aurore », d’ « une camisole de toile à parements d’or », et d’ « un pourpoint de satin à fleurs ». — Voyez au tome IV, p. 514 et 515, la note relative au mot *jupon*. [↑](#footnote-ref-128)
129. Tel est le texte de tous les exemplaires de 1682, soit cartonnés, soit non cartonnés. Pourtant ce personnage, à la scène où il figure, qui est la seconde de l’acte III, ne porte le nom de Frascisque que dans les exemplaires cartonnés; dans les non cartonnés il est simplement nommé, en tête de la scène, du- pauvre, puis Le Pauvre. Ou ne s’explique guère comment ces derniers, où ce nom propre ne reparaît pas dans la pièce même, peuvent l’avoir, aussi bien que les cartonnés, dans cette liste. [↑](#footnote-ref-129)
130. M. Soulié nous a appris que ce nom n’est pas de l’invention de Molière : «  J’ai, dit-il (p. 276, note x, de ses *Recherches*), rencontré plusieurs actes notariés concernant des personnages portant les noms de M. Dimanche, de M. Jourdain et de M. Fleurant, à l’époque même où Molière composait *Dom Juan*, *Le Bourgeois gentilhomme et Le Malade Imaginaire*. » [↑](#footnote-ref-130)
131. Les éditions de 1683 A, 1694 B ne marquent pas le lieu de la scène. Voyez à la *Notice*, p. 35. — *Le Mémoire de décorations* (Manuscrits français de la Bibliothèque nationale, no 24 330) donne sur la mise en scène les indications suivantes : « *Le Festin de Pierre*. — Ier acte. Il faut un palais. — IIe acte. Une $78$ chambre, une mer. — IIIe [acte]. Un bois, un tombeau. — IVe [acte]. Une chambre, un festin. — V= [acte]. Le tombeau paraît. Il faut une trappe, de l’arcanson, deux fauteuils, un tabouret. » — Voyez ci-après, p. 256, un programme, distribué par des comédiens de campagne, que nous donnons en troisième appendice. Ce sont sans doute les décorations, machines et changements à vue du théâtre de Molière que ces comédiens promettaient de reproduire sur le leur.

     a. M. Despois pensait que le registre que nous citons n’avait été tenu, pour les pièces de Molière, qu’après la jonction de 1680, à l’Hôtel Guénegaud (voyez *Le Théâtre français sous Louis XIV*, p. 411). C’est l’arrangement de Thomas Corneille qu’on jouait, depuis 1677, à Guénegaud, mais la mise en scène ne devait pas différer beaucoup de celle que Molière avait réglée, en 1665, au Palais-Royal.

     a. Le décorateur a certainement voulu écrire *Une campagne*, *une mer* : le théâtre ne peut changer pendant cet acte et doit représenter les alentours d’un village de la côte.

     *b. L' arcanson*, ou *arcachon*, est une sorte de résine ; on brûlait de cet arcanson pour les éclairs et les flammes du tableau final. [↑](#footnote-ref-131)
132. Voyez ci-après, p. 293 et 294. [↑](#footnote-ref-132)
133. Voyez au tome III, p. 28. [↑](#footnote-ref-133)
134. *La Vie de M. de Molière* (1705), p. 47 et 48. [↑](#footnote-ref-134)
135. 13 septembre. [↑](#footnote-ref-135)
136. Tome Ier du manuscrit, fo 120 vo. Septembre 1665. [↑](#footnote-ref-136)
137. Page 294. [↑](#footnote-ref-137)
138. Elle n’avait pas autrement jugé *Les Fâcheux*. Voyez la Notice de M. Despois sur cette pièce, tome III, p.5. [↑](#footnote-ref-138)
139. Sœur consanguine de Mademoiselle, duchesse de Guise en 1667. [↑](#footnote-ref-139)
140. Les participes concerté et trouvé sont ainsi au masculin, comme se rapportant à ballet. [↑](#footnote-ref-140)
141. La première de l’acte III. [↑](#footnote-ref-141)
142. Comparez Molière, scène v de *la Critique de L’École des femmes*, tome III, p. 335 : « Ces gens qui se traduisent en ridicules, malgré leur qualité », voyez même tome, p. 185, au second renvoi. [↑](#footnote-ref-142)
143. D’« un ambigu de ballet, de comédie et de farce », comme l’appellent très-bien MM. de Villers. (*Journal d'un voyage à Paris*, en 1656-1658, publié par M. Faugère, p. 64.) [↑](#footnote-ref-143)
144. *Les Médecins au temps de Molière*, Paris, 1862. [↑](#footnote-ref-144)
145. Page 409. [↑](#footnote-ref-145)
146. Vers 23-32. [↑](#footnote-ref-146)
147. Voyez ci-après, p. 378 et 379. [↑](#footnote-ref-147)
148. *Récréations littéraires* (1765), p. 25. [↑](#footnote-ref-148)
149. Folio 13 vo. [↑](#footnote-ref-149)
150. Edition en trois volumes des *Lettres choisies de feu Mr Guy Patin*, Cologne, Pierre du Laurens, 1691 : Brossette renvoie au premier des passages cités ci-dessus, p. 267. [↑](#footnote-ref-150)
151. Brossette et, comme l’on verra plus loin, Cizeron Rival, écrivent ainsi *Bnltis*, au lieu de *Bahys*, que demande l’étymologie et que nous avons dans le texte de Molière. Nous verrons ci-après que, sans plus de respect de l’origine supposée, Brossette écrit *Fillerin* au lieu de *Filerin*. [↑](#footnote-ref-151)
152. Même édition de 1691 : renvoi au second passage cité ci-dessus, p. 267. [↑](#footnote-ref-152)
153. Voyez ci-dessous, p. 270, note 2. [↑](#footnote-ref-153)
154. *Battis (Bahys*) pourrait laisser quelque doute, et *Tomès* signifierait plutôt, même d’après Brossette, « coupeur » que « saigneur ». Toutefois il est facile de s’expliquer qu’on ait pris elliptiquement en ce dernier sens le radical de la seconde partie du mot *phlébotomie*. [↑](#footnote-ref-154)
155. Pages 25 et 26. [↑](#footnote-ref-155)
156. Le nom de *Filerin* est visiblement, comme les autres, lire du grec et composé de φιλ[ειν], aimer, et εριν, dispute, le second mot gardant en français, peut-être pour finir comme *Yvelin*, la désinence de cas qu’il aurait en grec comme régime du verbe. Ce qui est singulier, c’est que, par son sens étymologique, ce nom est ici une antiphrase; car Filerin, dans la pièce, conseille de renoncer aux disputes. Au reste, en dehors de toute étymologie, le mot semble bien par le son donner un peu l’idée de « filant doux, coulant, ou qui se faufile ». Au lieu de ερις, on a proposé ερεϐος, ce qui donnerait« ami de l’Érèbe, de la mort » ; mais, quoique Molière et son ami Boileau, s'il l’a aidé, se soient peu souciés de suivre, en fabriquant ces noms, les règles de la dérivation, on ne peut admettre qu’ils aient rendu ερεϐος à ce point méconnaissable. — M. Eud. Soulié (*Recherches sur Molière*, p. 276, note I), ayant trouvé dans des papiers de ce temps, le nom d’un *André Fillerin*, maître d’armes, a pensé que Molière s’était amusé à désigner un de ses médecins sous le nom d’un personnage connu pour enseigner l’art « de tuer un homme par raison démonstrative ». C’est ingénieux, trop ingénieux, ce nous semble. [↑](#footnote-ref-156)
157. Pages III, 306, 370, 412, 454. [↑](#footnote-ref-157)
158. Voyez Gui Patin, *Lettre* du 31 mai 1667 et *Lettre* du 26 août 1667. [↑](#footnote-ref-158)
159. *Les Médecins au temps de Molière*, p. 135 et 136. [↑](#footnote-ref-159)
160. Hazon, *Notice des hommes les plus célèbres de la Faculté de médecine en l'université de Paris*, 1778, in-4o, p. 108. [↑](#footnote-ref-160)
161. *Journal de la santé du roi Louis XIV*, Introduction de M. le Roi, p. XXXVI. [↑](#footnote-ref-161)
162. *Ibidem*, p. XXVVII. [↑](#footnote-ref-162)
163. Page 108. [↑](#footnote-ref-163)
164. *Lettre* du 20 juillet 1658. [↑](#footnote-ref-164)
165. *Lettre* du 24 septembre 1658. [↑](#footnote-ref-165)
166. Lettre du 17 septembre 1670. [↑](#footnote-ref-166)
167. Mémoires (1664), édition de M. Riaux, tome IV, p.364. [↑](#footnote-ref-167)
168. C’est ainsi que Gui Patin, passionné champion de cette Faculté, et que tout ne devait pas également faire rire dans les comédies de Molière, avait un symbole « chargé de si peu d’articles, qu’il n’y en avait que deux : saigner et purger… Entre tous les remèdes nouveaux, Gui Patin ne fait grâce qu’au séné ». (Flourens, Histoire de la découverte de la circulation du sang, 2nde édition, Paris, 1857, chapitre VI, p.181.) [↑](#footnote-ref-168)
169. Voyez *L’Avertissement sur l’Amour médecin* de l’édition de Bret (1773), tome III, p.340. [↑](#footnote-ref-169)
170. Voyez ci-dessus, p.265. [↑](#footnote-ref-170)
171. *La Médecine. Histoire et doctrines* (Paris, 1865), p. 211. [↑](#footnote-ref-171)
172. Hazon, *Notice des hommes les plus célèbres*, etc., p. 108. [↑](#footnote-ref-172)
173. *Lettre* du 25 janvier 1661. [↑](#footnote-ref-173)
174. *Lettre* du 7 mars 1661. [↑](#footnote-ref-174)
175. Voyez la lettre du 1er mars 1661. [↑](#footnote-ref-175)
176. Voyez plus haut, p. 136 et 137. [↑](#footnote-ref-176)
177. Voyez le chapitre XXXVII du livre II des *Essais*, auquel nous avons déjà renvoyé ci-dessus, p. 136 et note *b*a.

     Le renvoi a été là, par faute, fait au tome II de l’édition Garnier de 1866 ; c'est tome III qu’il faut lire ; pour les passages cités ici, voyez ce même tome aux pages 176 et 158. [↑](#footnote-ref-177)
178. Tome IV, p. 381. [↑](#footnote-ref-178)
179. Voyez au tome IV, p. 395. [↑](#footnote-ref-179)
180. Publié en 1670. L’Achevé d’imprimer est du 4 janvier. [↑](#footnote-ref-180)
181. Scène III de l’acte 1. [↑](#footnote-ref-181)
182. Sur cette prononciation du mot, voyez tome III, p. 141,note I. [↑](#footnote-ref-182)
183. *La Vie de M. de Molière* (1705) p. 74-77. [↑](#footnote-ref-183)
184. Voyez *L'Histoire de la vie de Molière* par M. Taschereau, 3e édition, p. 261 ; et *Les Points obscurs de la vie de Molière* par M. J. Loiseleur, p. 394. [↑](#footnote-ref-184)
185. Voyez au tome IV, p. 293. [↑](#footnote-ref-185)
186. *Recherches sur Molière*, par Eud. Soulié, p. 276. [↑](#footnote-ref-186)
187. Ci-après, p. 299, note I. [↑](#footnote-ref-187)
188. Page 21. Cet ouvrage est anonyme, on sait qu’il est de Maupoint. [↑](#footnote-ref-188)
189. *Histoire du théâtre français*, tome IV, p. 285. [↑](#footnote-ref-189)
190. 3 volumes in-8o. Dresde (Paris), 1768. Voyez au tome III, p. 11. [↑](#footnote-ref-190)
191. Voyez notre tome I, p. 5. Molière (*ibidem*, p. 3 et 4) adonné ce titre du *Docteur amoureux* à une petite farce qui fut jouée le 24 octobre 1608 devant le Roi. Cela explique mieux encore que, sachant un titre de comédie commun à le Vert et à Molière, on ait cru que c’était celui de *L'Amour médecin*. [↑](#footnote-ref-191)
192. *Geschichte der dramalischen Littératur und Kunst in Spanien*, Berlin, 1845, tome II, p. 685. [↑](#footnote-ref-192)
193. Tome X du *Teatro escogido* de fray Gabriel Tellez (*Tirso de Molina*), Madrid, 1841. [↑](#footnote-ref-193)
194. Particulièrement dans *Les Fourberies de Scapin.* Nous avons dit (ci-dessus, p. 101, note 2) que *Le Pédant joué* avait été imprimé en 1654. [↑](#footnote-ref-194)
195. *Notes historiques sur la vie de Molière*, p. 133 de la 2de édition in-12. [↑](#footnote-ref-195)
196. *Les Points obscurs de la vie de Molière*, p. 304. [↑](#footnote-ref-196)
197. Voyez une note de M. Livet, à la suite de son édition de la Fameuse comédienne (Paris, 1876), p. 89 et 90, et *L’Iconographie moliéresque* par M. Paul Lacroix (2e édition), p. 16, no 40. Mais M. Livet a tort de dire, croyons-nous, que la physionomie de Sganarelle est la même dans l’estampe de 1666 et dans celle de 1682 : la différence est grande et saute aux yeux. [↑](#footnote-ref-197)
198. *Recherches sur Molière*, par Eud. Soulié, p. 276. [↑](#footnote-ref-198)
199. Dans la gravure de l’édition de 1682, qui a été faite d’après celle de l’édition originale (mais qui est en sens inverse), il y a une opposition bien marquée entre le clair de l’habit de Sganarelle et le noir du costume des quatre médecins ; certains détails s’y distinguent mieux et il n’y a pas trace de masque sur le premier visage de gauche (placé à droite dans la première estampe) : voyez aux *Personnages*, ci-après, p. 297, note 2. [↑](#footnote-ref-199)
200. *La Promenade de Saint-Cloud*, p. 212. [↑](#footnote-ref-200)
201. *Lettre* du 22 septembre 1651. [↑](#footnote-ref-201)
202. *Théâtre complet d’Alexandre Dumas*, Michel Lévy, 1864, tome X, p. 489-527. [↑](#footnote-ref-202)
203. Voyez le feuilleton de J. Janin dans le *Journal des Débats* du lundi 21 janvier 1850. [↑](#footnote-ref-203)
204. Voyez sur ce recueil notre tome IV, p.10-12, et sur la copie de l’Amour médecin qui s’y trouve ci-après, p.294, note I. [↑](#footnote-ref-204)
205. La dernière page est chiffrée par erreur 59 ; cette faute a été reproduite dans la contrefaçon qui a été faite de cette édition : voyez la Bibliographie moliéresque, p.22, fin du no II. [↑](#footnote-ref-205)
206. Ou Chez Pierre Thabouillet ou Théodore Girard, chacun avec son adresse. [↑](#footnote-ref-206)
207. Pour réduire ainsi la pièce, le traducteur, A. Leeuwe, a supprimé le second acte et les deux premières scènes du troisième. Ces morceaux supprimés ont été intercalés dans, une version néerlandaise anonyme du *Médecin malgré lui*, de la même année 1680. Voyez la *Bibliographie moliéresque*, p. 102 et 103. [↑](#footnote-ref-207)
208. Acteurs. (*Ms. Philidor*.) [↑](#footnote-ref-208)
209. L’inventaire publié par M. Soulié mentionne parmi les costumes qu’avait portes Molière : «Une boîte des habits de la représentation des *Médecins*, consistant en un pourpoint de petit satin découpé sur roc d’or, le manteau et chausses de velours à fond d’or, garni de ganse et boutons ; prisé quinze livres. » — Les gravures qui sont au-devant delà pièce, dans l'édition originale de 1666 et dans le tome III de 1682, font peut-être mieux connaître que la description assez vague de l’inventaire le costume composé par Molière pour ce rôle, qui devait être le sien. Certaine garniture de pattes el boutons, posés près à près, des cieux côtés de la fente du pourpoint sur la poitrine, ainsi qu’au dedans des manches, et à la couture extérieure des chausses, rappelle encore l'habit caractéristique du type de Sganarelle, tel que le montre une curieuse gravure de la Bibliothèque nationale ; mais ici l’ensemble est bourgeois: le père de Lucinde a un collet de toile brodé, non une fraise, au cou, et, au lieu du bonnet, un chapeau sur la tête.

     a. *Recherches sur Molière*, p. 276.

     b. Voyez, la Notice, p. 282 et 283.

     c. M. Soulié indique ici par un point d’interrogation qu’il n’est pas sûr d’avoir bien déchiffre ce mot, ou qu’il ne sait trop ce qu'il signifie. Le prenait-on encore, dans certain langage, en son vieux sens germanique de gilet long ? Voyez. *L'Histoire du costume en France*, par M. J. Quieherat, p. 109.

     d. Sur ces deux estampes, voyez la *Notice*, ci-dessus, p. 286-288.

     e. Signée Simonin et avec cette inscription: *Le vrai portrait de M*. *de Molière en habit de Sganarelle*; elle est reproduite dans *L'Iconographie molièresque* de M. P. Lacroix, et il y en a une réduction simplifiée dans le volume de M. Moland sur la comédie italienne. Comparez, dans le même tome III de 1682, la gravure du *Médecin malgré lui*. [↑](#footnote-ref-209)
210. Ce nom, d’origine picarde probablement, est celui d’un vieux marchand dupé dans la comédie des *Ébahis* de Jacques Grevin (1560), et d’un prêtre peu clairvoyant dans la *Gillette* de Pierre Troterel d’Aves (imprimée en 1620) : voyez les frères Parfaict, tome III, p. 323, et tome IV, p. 316 et suivantes. [↑](#footnote-ref-210)
211. Dans *Le Médecin malgré lui*, il y a aussi une Lucinde, qui, contrariée dans son amour, contrefait la malade. [↑](#footnote-ref-211)
212. Lysette, dans tous les anciens textes, jusqu’à celui de 1734 exclusivement. [↑](#footnote-ref-212)
213. Sur les noms de ces médecins, voyez la *Notice*, p. 269 et 270. Dans l’estampe de 1666, ainsi que dans celle de 1682, ils ne portent ni robe longue, ni bonnet carré ou pointu, mais un manteau court et un chapeau rond; ils semblent habillés tout de noir, avec un collet de toile uni. et le devant de leur pourpoint rappelle un peu la forme d’une soutane, un seul, le plus vieux, a toute sa barbe. [↑](#footnote-ref-213)
214. Dans les anciennes éditions françaises, le nom est ainsi coupé, au moins le plus souvent. [↑](#footnote-ref-214)
215. L'édition originale a une virgule avant *Orviétan*, qui ne semble pas pouvoir être pris comme adjectif, ce n’est pas *Copérateur d'Orvieto*, c’est le nom de la drogue devenu le nom du charlatan qui la vendait; mais presque toujours, en le désignant ainsi, 0n employait l’article, ou disait *l'Orviétan :* voyez ci-après, p. 332, à la note.

     a. Saint Josse est particulièrement honoré dans le Ponthieu, et a donné son nom à un village du pays. [↑](#footnote-ref-215)
216. La scène est ainsi pour la comédie ; mais aux entr'actes, et au récit de l’Opérateur, le théâtre devait représenter une place publique; un paysage sans doute ou des nuages servaient de fond pour le prologue. — Le *Mémoire de.... décorations* que nous citons d’ordinaire (manuscrits français de la Bibliothèque nationale, no24330) énumère pour *les Médecins* les accessoires suivants : « Une écritoire, du papier, une bague, des jetons, une bourse, quatre chaises ». Les jetons figuraient les écus qui remplissent la bourse; les gravures de 1666 et de 1682 la montrent ouverte, retenue encore un moment à deux mains par Sganarelle, avant la distribution qu’il se dispose à faire aux médecins et pour laquelle ceux-ci semblent déjà préparer leur geste (voyez, ci-après, p. 321, l’indication qui est à la fin de la scène II de l’acte II). — L’édition de 1734 range et divise ainsi les personnages :

     Acteurs.

     Acteurs du prologue.

     La Comédie.

     La Musique.

     Le Ballet.

     Acteurs de la comédie.

     |  |  |
     | --- | --- |
     | Sganarelle, | père de Lucinde. |
     | Lucinde, | fille de Sganarelle. |
     | Clitandre, | amant de Lucinde. |
     | Aminte, | voisine de Sganarelle. |
     | Lucrèce, | nièce de Sganarelle. |
     | Lisette, | suivante de Lucinde. |
     | M. Guillaume, | marchand de tapisseries. |
     | M Josse, | orfèvre. |
     | $300$ M. Tomès, | médecins. |
     | M. des Fonandrès, |
     | M. Macroton, |
     | M. Bahis, |
     | M. Fillerin, a |
     | Un notaire. |  |
     | Champagne, | valet de Sganarelle. |

     Acteurs du ballet.

     |  |  |
     | --- | --- |
     | Première entrée. | |
     | Champagne, | valet de Sganarelle, dansant. |
     | Quatre médecins, | dansants. |
     | Deuxième entrée. | |
     | Un opérateur, | chantant. |
     | Trivelins et Scaramouches, | dansants, de ma suite de l’Opérateur. |
     | Troisième entrée. |  |
     | La Comédie. |  |
     | La Musique. |  |
     | Le Ballet. |  |
     | Jeux, Ris, Plaisirs, | dansants. |

     *La scène est à Paris*.

     Voyez ci-après, p. 333-335, la scène VII de l’acte II, et p. 333, la fin de la note qui se rapporte à la scène VI. [↑](#footnote-ref-216)
217. *Œuvres de M. Boileau Despréaux*, Genève, 1716, in-4o, tome I, p. 21, à la remarque 3. [↑](#footnote-ref-217)
218. Le 20 janvier 1666. [↑](#footnote-ref-218)
219. Dans l’original : « de fort grands cours ». [↑](#footnote-ref-219)
220. Voyez ci-après, p. 441. [↑](#footnote-ref-220)
221. Voyez p. 429. [↑](#footnote-ref-221)
222. *La Vie de M. de Molière*, p. 188 et 189. [↑](#footnote-ref-222)
223. Si l’on en croyait cependant M. Michelet, ni le Roi, ni la cour n’avaient pu être contents du *Misanthrope* : « Car si Alceste gronde, c’est sur la cour plus que sur Célimène », et « ces mauvais choix pour les emplois publics qui révoltent Alceste, qui donc les fait, sinon le Roi ? » C’est voir dans notre comédie bien des choses qu’on ne s’avisait sans doute pas d’y voir alors. Que deviennent d’ailleurs les témoignages que nous avons fait remarquer de *la Muse Dauphine* et de la *Lettre sur le Misanthrope* ?

     *Histoire de France*, tome XIII (1860), p. 83. [↑](#footnote-ref-223)
224. *La Critique de F École des femmes*, scène vi : voyez au tome III, p. 354 et 355. [↑](#footnote-ref-224)
225. *Ibidem*, scène V, tome III, p. 335. [↑](#footnote-ref-225)
226. *L'Art poétique*, chant III, vers 395. [↑](#footnote-ref-226)
227. *Notes historiques sur la vie de Molière*, p. 139 et 140, 2de éd. in-12. [↑](#footnote-ref-227)
228. Voyez *la Vie de M. de Molière*, p. 181-186. [↑](#footnote-ref-228)
229. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, édition de 1770, section XXX, tome II, p. 431—433. [↑](#footnote-ref-229)
230. *Œuvres de Jean Racine*, tome I, p. 228. [↑](#footnote-ref-230)
231. Voyez ci-après, p. 430. [↑](#footnote-ref-231)
232. Voyez p. 438. [↑](#footnote-ref-232)
233. Voyez p. 433 et 434. [↑](#footnote-ref-233)
234. Voyez ci-après son *Sommaire*, p. 426. [↑](#footnote-ref-234)
235. *La Vie de M. de Molière*, p. 182-185. [↑](#footnote-ref-235)
236. À cause de la Pentecôte, qui tombait à ce dimanche. [↑](#footnote-ref-236)
237. De Donneau de Visé, jouée depuis le 23 octobre 1665. [↑](#footnote-ref-237)
238. Tragédie de Tristan, contemporaine du *Cid*. — Mais il n’est pas à croire qu’il y ait ici à relever une représentation du *Misanthrope* : il paraît bien probable que la place de ces deux indications de la Grange a été intervertie, et qu’il a voulu constater que la petite pièce qui avait les jours précédents terminé le spectacle, c’est-à-dire *le Médecin malgré lui*, fut ce jour-là donnée après *Mariane*, comme elle le fut sans doute aussi aux deux représentations suivantes, après le *Sertorius* de Corneille. Voyez à la *Notice* du *Médecin malgré lui*. [↑](#footnote-ref-238)
239. *La Vie de M. de Molière*, p. 185. [↑](#footnote-ref-239)
240. Si on laisse de côté *Videm* douteux du 14 septembre. [↑](#footnote-ref-240)
241. Données de suite (du 25 septembre au 2 octobre) lorsque Molière rouvrit son théâtre, fermé depuis le 6 août, lendemain de l’unique représentation du *Tartuffe*. [↑](#footnote-ref-241)
242. Les cinq représentations de cette dernière année 1673 eurent lieu après la mort de Molière et furent données, deux encore au Palais-Royal, trois à Guénegaud. [↑](#footnote-ref-242)
243. Voyez au tome I, p. 548. [↑](#footnote-ref-243)
244. *Le Théâtre français sous Louis XIV*, par Eugène Despois, p. 304. [↑](#footnote-ref-244)
245. Ainsi, à la fin de cette année-là môme, le 1er décembre 1666, la Troupe du Palais-Royal partit pour Saint-Germain, et elle y séjourna jusqu’au 20 février suivant, près de trois mois; il est peu vraisemblable que, dans ce long intervalle, elle n’ait joué que les petites pièces intercalées dans le *Ballet des Muses*, et que Molière n’ait pas trouvé une occasion de produire là son *Misanthrope* : cependant le *Registre* ne mentionne que le ballet. [↑](#footnote-ref-245)
246. Voyez au tome I, p. 557. [↑](#footnote-ref-246)
247. *L'Art poétique*, chant III, vers 400. [↑](#footnote-ref-247)
248. Page 213. [↑](#footnote-ref-248)
249. Voyez ci-dessus, p. 357. [↑](#footnote-ref-249)
250. Dans l’original, *Menants*. [↑](#footnote-ref-250)
251. Tome III, p.126-129. [↑](#footnote-ref-251)
252. En 1663. Voyez les *Œuvres de Corneille*, au tome VI, p.456-458. [↑](#footnote-ref-252)
253. Nous ne pouvions donc ne pas la reproduire. On la trouvera ci-après, p. 430-441. [↑](#footnote-ref-253)
254. Pages 184 et 185. [↑](#footnote-ref-254)
255. *Histoire de la vie et des œuvres de Molière*, livre II, p. 143 de la 5e édition. [↑](#footnote-ref-255)
256. Voyez les notes de Brossette sur Boileau (Ms. français de la Bibliothèque nationale, no15275, fo 12 ro), ou, à la suite de la *correspondance entre Boileau Despréaux et Brossette*, publiée par A. Laverdet, ces mêmes notes imprimées en partie, p. 514 et 515. [↑](#footnote-ref-256)
257. Il ne le fut qu’en 1672. [↑](#footnote-ref-257)
258. Voyez ci-après, p. 440. [↑](#footnote-ref-258)
259. Voyez p. 431 et p. 441. [↑](#footnote-ref-259)
260. La *Préface* de la lettre de *J.-J. Rousseau, citoyen de Genève*, *à M. d'Alembert, sur son article* Genève. *et particulièrement sur le projet d’établir un théâtre de comédie en cette ville*, est datée de Montmorency, le 30 mars. Nous citons l’édition originale d’Amsterdam. [↑](#footnote-ref-260)
261. Page 51. [↑](#footnote-ref-261)
262. Page 54. [↑](#footnote-ref-262)
263. Pages 54 et 55. [↑](#footnote-ref-263)
264. Page 56. [↑](#footnote-ref-264)
265. Pages 58 et 59. [↑](#footnote-ref-265)
266. Page 60. [↑](#footnote-ref-266)
267. Page 60 de la lettre de Rousseau à d’Alembert. [↑](#footnote-ref-267)
268. Sur le Théâtre-Français, le 22 février. [↑](#footnote-ref-268)
269. Voyez à la fin du tome II des *Mélanges de littérature, d’histoire et de philosophie*, Amsterdam, 1769, particulièrement p. 421, 423 et 424. [↑](#footnote-ref-269)
270. Page 116 du *Mercure* de décembre 1758. [↑](#footnote-ref-270)
271. *Cours de littérature*, seconde partie, livre Ier, chapitre VI, section III. [↑](#footnote-ref-271)
272. Sans la crainte de trop nous étendre, nous aurions pu, sortant de France, joindre aux noms de d’Alembert, de Marmontel, de la Harpe, celui de leur contemporain Lessing, qui, lui aussi, a défendu *Le Misanthrope* contre Rousseau, mais en passant et brièvement. Il fait une juste distinction entre « rire » et « déprécier, déconsidérer par le rire », *lachen* et *vcrlachen*; il est de ceux qui pensent que si Alceste fait rire, Molière ne l’en a pas moins laissé très-respectable à nos yeux. Voyez, dans *la Dramaturgie de Hambourg*, l’article de Lessing du 4 août 1767. — Puisque nous parlons de l’Allemagne, disons aussi que Goethe tenait beaucoup à venger Molière des injustes critiques de Schlegel, dont il s’indignait. Toutes les attaques de Schlegel ont aussi été réfutées dans les premières pages d’un travail, fort apprécié en Allemagne, que M. Gertb a publié en 1841 sur notre chef-d’œuvre comique. En voici le titre : *Abhandluug des Adjuncten Dr C. A. E. Gerth : Ueber den Misanthropen des Molière*, *mit Bezugnahme auf das Urtheil von A. W. von Schlegel. Putbus*, 1841. Ce livre, depuis longtemps épuisé, a échappé à nos recherches. On peut en voir un compte rendu, par M. Herrig, dans l’*Archiv fur das Stadium der neueren Sprachen*, tome I (1846), p. 445-447. Pour revenir à Goethe, il a parlé du *Misanthrope* avec admiration, « Je le relis sans cesse, disait-il, comme une des pièces du monde que j’aime le mieux. » M. L. Moland, dans sa *Notice préliminaire* du *Misanthrope*, a cité tout le passage des *Entretiens de Goethe et d’Eckermann* où se trouvent ces paroles. Voyez le tome IV de son édition des *Œuvresde Molière*, p. 15, à la note, ou la traduction d’Eckermann par M. Délerot, tome I, p. 313 e 314. Goethe a encore parlé du *Misanthrope*, en annonçant *La Vie de Molière* par Taschereau, 1828 (édition grand in-8o de ses Œuvres, Cotta, 1863, tome V, p. 674 et 676 ; l’article est donné à l’Appendice de la traduction citée de M. Délerot, tome II, p. 363 et 364). Il fait là des réflexions remarquables sur l’impression *tragique* que, selon lui, laisse la pièce (ce n’est pas une critique, mais un éloge) ; et il exprime toute sa sympathie pour le caractère d’Alceste, dont la nature droite et vraie n’a pas été corrompue par la fréquentation du grand monde. [↑](#footnote-ref-272)
273. Aux pages 109-174 de l’ouvrage intitulé *De l’Influence des mœurs sur la comédie*, 1 vol. in-8o, Paris, Dauvin et Fontaine, 1848. [↑](#footnote-ref-273)
274. Page III. [↑](#footnote-ref-274)
275. Page 115. [↑](#footnote-ref-275)
276. Pages 116 et 138. [↑](#footnote-ref-276)
277. *L’Énigme d’Alceste, nouvel aperçu historique et moral sur le XVIIe siècle*, par Gérard du Boulan, 1 volume in-8o, Paris, chez Quantin, 1879. [↑](#footnote-ref-277)
278. Page 165. [↑](#footnote-ref-278)
279. Page 168. [↑](#footnote-ref-279)
280. Voyez *La Jeunesse de Mme de Longueville*, 1853, chap. II, p. 191, note I. Il vaut la peine de citer la note tout entière. Le bon sens, ce nous semble, ne saurait mieux parler : « S’il est vrai, comme l’assurent plusieurs contemporains, entre autres Segrais, que Montausier ait servi de modèle au Misanthrope, c’est que Molière, qui ne savait pas le fond des choses, voyant, à la surface, de l’humeur, de la hauteur et de la brusquerie, a pris l’apparence d’une vertu difficile pour la réalité. Mais Molière n’a dit son secret à personne, et vraisemblablement il n’y a point ici de secret, excepté celui du génie. Le Misanthrope n’est la copie d’aucun original. Bien des originaux ont posé devant le grand contemplateur et lui ont fourni mille traits particuliers-, mais le caractère entier et complet du Misanthrope est sa création. » C’est dans le même sens, et seulement pour refuser créance aux prétendues clefs, que Victor Cousin, renvoyant à ce passage, a dit dans *La Société française au XVIIe siècle*, 1858, tome II, p. 53 : « Ainsi que nous l’avons remarqué ailleurs, Molière n’a dit son secret à personne ». [↑](#footnote-ref-280)
281. M. Louis Veuillot, à la page 234 de *Molière et Bourdaloue* (Paris, 1877), livre dont nous Ne citons ici qu’un des passages les plus doux, et qui continue contre notre grand poète la tradition des Roullé et des Rochemont. Le dernier chapitre (p. 233-269) est tout entier consacré au *Misanthrope*, dont le mérite littéraire est fort rabaissé, sans être tout à fait nié, et la valeur morale encore plus sévèrement jugée. Alceste « n’est qu’un vertueux du paganisme.… Cependant.… il a de la sincérité et du cœur. Il serait possible de le mener à confesse ; et pourvu qu’il ne tournât pas au jansénisme, on le ferait chrétien. Mais Philinte est un madré..., capable de corrompre les autres.… Nous devons la charité aux hommes, non au diable » (p. 247, 248 et 251). M. Veuillot a peur qu’Alceste ne soit sur la pente du jansénisme. Pour l’auteur de L’*Énigme d’Alceste* (p. 165), nul doute : Alceste est janséniste. Voilà Molière bien près de l’être lui-même ! [↑](#footnote-ref-281)
282. Dans les papiers de M. Despois on a recueilli quelques notes qui se rapportent au *Misanthrope.* Comme il ne les écrivait encore que pour lui-même, et que sa pensée, à ce moment, n’était pas toujours arrêtée, non plus que la forme qu’il se réservait fie lui donner ; comme aussi, parmi ces études, qu’il ne faisait pas en commentateur de métier, il se plaisait à prendre le papier pour confident de ses plus intimes sentiments, publier ici toutes ses notes serait moins un hommage à sa mémoire qu’une indiscrétion. Mais nous pouvons en extraire quelques lignes, qui méritent attention, au sujet de cette impuissance où se trouvent, dit-on, les divers critiques, de tomber d’accord sur le sens des deux rôles qui font principalement contraste dans la pièce :

     « En voyant tant discuter sur ces deux personnages d’Alceste et de Philinte, en voyant les uns faire de Philinte un égoïste (Rousseau et Fabre d’Églantine), les autres un honnête homme et l’Ariste de la pièce (la Harpe), je me suis demandé souvent si ce n’était pas une faute de nous laisser ainsi dans l’indécision sur la portée et l’intention véritable de ces deux rôles. Je me trompais. Molière a peint simplement, dans Philinte, l’homme du monde, dans Alceste, le parfait honnête homme ; et selon que chacun se trouve porté par ses goûts, ses penchants, ses habitudes, à se contenter d’une vertu commode, ou à préférer une vertu rigide, on préfère l’un ou l’autre : Molière nous laisse le choix Je crois d’ailleurs que toutes les sympathies de Molière sont pour Alceste. »

     Il nous paraît évident que M. Despois n’hésitait point dans les siennes. Ceux qui l’ont connu n’en seront pas surpris. Il avait du reste bien raison de penser que Molière, nous laissant le choix, suivant notre caractère, entre Alceste et Philinte, avait fait, avant tout, dans l’impartiale et équitable vérité de ces deux figures, œuvre de grand peintre. [↑](#footnote-ref-282)
283. *Cours de littérature*, au début du chapitre cité ci-dessus (p. 378, note I). [↑](#footnote-ref-283)
284. Voyez au tome II, p. 224 et 230. [↑](#footnote-ref-284)
285. Voyez l’acte II, scène v, et l’acte IV, scènes VII et VIII, de *Dom Garcie*. [↑](#footnote-ref-285)
286. Voyez au tome II, p. 148, note a, et p. 230 ; et ci-après, p. 440 et note 2. [↑](#footnote-ref-286)
287. Nous aurions peine à croire que cette idée de l’amour du Misanthrope ait été suggérée à Molière par la lecture d’une des *déclamations* du sophiste Libanius, dans laquelle Timon aussi est amoureux, et reconnaît que cette faiblesse lui fait expier son orgueil. Le rapprochement n’en est pas moins curieux, et montre combien l’idée est naturelle. Il a été signalé par M. Auguste Widal dans la thèse imprimée sous ce titre : *Des divers caractères du Misanthrope chez les écrivains anciens et modernes*, Paris, 1851. Voyez aux pages 28-29. Il est très-regrettable que cette heureuse rencontre de Libanius avec Molière soit étrangement gâtée pour nous par les mœurs grecques, et que la Célimène de Timon ne soit autre qu’Alcibiade. Le caractère du fils de Clinias rappelle là par plusieurs traits celui de la coquette qui se joue d’Alceste et prend plaisir à le railler sur la bizarrerie de son humeur. [↑](#footnote-ref-287)
288. Voyez *Les Intrigues de Molière et celles de sa femme*, ou *La Fameuse comédienne*, *histoire de la Guérin*, édition de M. Livet, p. 16-21. [↑](#footnote-ref-288)
289. Note sur le vers 1784 (à la dernière scène du *Misanthrope*, l’avant-dernière dans l’édition Aimé-Martin).

     La IXe dans l’édition de Fréd. Morel (tome I, p. 343-360, Paris, 1606). Elle y est intitulée : *Timon amans Alcibiadem seipsum defert*. [↑](#footnote-ref-289)
290. Voyez la *Notice* de *Dom Garcie de Navarre*, tome II, p. 220. [↑](#footnote-ref-290)
291. Voyez les *Notes historiques sur la vie de Molière*, par M. Bazin, p. 119 de la 2de édition in-12, et les notes de M. Livet sur *la Fameuse comédienne*, p. 131-133. [↑](#footnote-ref-291)
292. *Notes historiques sur la vie de Molière*, p. 141. [↑](#footnote-ref-292)
293. Edition de 1729, tome II des deux histoires réunies de Pellisson et d’Olivet, p. 158. [↑](#footnote-ref-293)
294. Tome III, p. 126. [↑](#footnote-ref-294)
295. Le récit de Saint-Simon supposerait, ce nous semble, que la pièce fut jouée devant le Roi plus tôt qu’elle ne put l’être. [↑](#footnote-ref-295)
296. I volume in-12 (la Haye, 1722), p. 65. [↑](#footnote-ref-296)
297. Page 100. [↑](#footnote-ref-297)
298. *Le Misanthrope*, acte II, scène IV, vers 677 et suivants. [↑](#footnote-ref-298)
299. *Ménagiana*, édition de la Monnoye (1729), tome IV, p. 8. [↑](#footnote-ref-299)
300. *Artamène* ou *Le Grand Cyrus* (1653), septième partie, livre I, p.507-510. [↑](#footnote-ref-300)
301. Acte II, scène IV, vers 711 et suivants. [↑](#footnote-ref-301)
302. *Œuvres de Boileau*, édition de Berriat-Saint-Prix, tome IV, p. 125 et 126. [↑](#footnote-ref-302)
303. *Ibidem*, p. 126, à la note. — Cet ami était le Verrier. [↑](#footnote-ref-303)
304. *Récréations littéraires*, p. 24 et 25. [↑](#footnote-ref-304)
305. C’est-à-dire acte II du *Misanthrope*, scène VI et dernière. [↑](#footnote-ref-305)
306. Voyez au tome I des *Œuvres de Racine*, p. 223. Nous y avons donné ce passage des *Mémoires de Louis Racine* d’après une addition manuscrite de l’exemplaire corrigé par l’auteur. [↑](#footnote-ref-306)
307. *Bolæana* (1742), p.151. [↑](#footnote-ref-307)
308. *Satire* IX, vers 213-217. [↑](#footnote-ref-308)
309. Acte IV, scène I, vers 1149 et 1151. [↑](#footnote-ref-309)
310. Voyez ci-après son *Sommaire*, p. 427. [↑](#footnote-ref-310)
311. Brossette, dans sa *Remarque* sur la *Satire II*, citée ci-dessus (p. 357), nous apprend que Molière, avant de lire, chez le comte du Broussin, le premier acte du *Misanthrope*, disait très-modestement « qu’on ne devait pas s’attendre à des vers aussi parfaits et aussi achevés que ceux de M. Despréaux, parce qu’il lui faudrait un temps infini, s’il voulait travailler ses ouvrages comme lui. » Les vers de Molière, quand le temps ne lui eût pas manqué pour les limer comme Boileau limait les siens, ne fussent pas devenus plus ressemblants à ceux-ci par le style. Ne sent-on pas que le moule où il les jetait était naturellement tout autre et d’une profondeur qui n’admet pas de mesure commune ? [↑](#footnote-ref-311)
312. Page 100. [↑](#footnote-ref-312)
313. Nous empruntons ces expressions à la Notice de *Dom Garcie de Navarre*, tome II, p227. Nous ne savons si ce que dit M. Despois en cet endroit sur le vrai caractère à donner au rôle, n’aurait pas été expliqué davantage ou atténué par lui, quand il serait arrivé au Misanthrope. Quoi qu’il en soit, s’il y a entre nous un petit dissentiment, ce que surtout nous regrettons est de ne pouvoir plus le soumettre à son jugement si juste. [↑](#footnote-ref-313)
314. Voyez ci-dessus, p.366 et 367. [↑](#footnote-ref-314)
315. Dans l’édition de M. Moland. [↑](#footnote-ref-315)
316. Deux volumes in-8o, Paris, 1810, tome II, p. 148. [↑](#footnote-ref-316)
317. Scène I, tome III, p. 404. [↑](#footnote-ref-317)
318. *Répertoire des comédies françaises qui se peuvent jouer* (en 1685), Ms. français de la Bibliothèque nationale, no2509, fo22 ro. [↑](#footnote-ref-318)
319. Voyez dans le *Journal de l’Empire* les feuilletons du 13 janvier 1809, du 10 janvier 1810 et du 3 septembre 1812. [↑](#footnote-ref-319)
320. Dans *L’Opinion du parterre* ou *Revue de toits les théâtres de Paris*, neuvième année (1812), p. 69, le rédacteur de cette *Revue* dit qu’en distribuant les rôles du *Misanthrope*, le maître, c’est-à-dire Molière, choisit Mme la Grange pour celui d’Arsinoé : « et Mme la Grange, quoique passablement coquette, était laide et d’un âge mûr ». Il est regrettable qu’il ne dise pas où il a puisé ce renseignement, inexact certainement, s’il parle de la création du rôle ; mais qui pourrait être vrai, s’il le rapporte à un autre temps. Marie Ragueneau ne remplit de véritables rôles qu’après la rentrée de Pâques 1672, lorsqu’elle eut épousé la Grange. Ce n’est pas elle qui dut remplacer d’abord, dans le rôle d’Arsinoé, Mlle Duparc, si celle-ci l’avait créé. Mlle Duparc avait quitté le Palais-Royal à la rentrée de Pâques 1667. [↑](#footnote-ref-320)
321. Voyez, au tome II, la *Notice* de M. Despois sur *Dom Garcie de Navarre*, p. 219. [↑](#footnote-ref-321)
322. Parmi les *Documents* des *Recherches sur Molière*  par Eud. Soulié, p. 276. [↑](#footnote-ref-322)
323. Notes de Brossette sur Boileau. Ms. français, no15275, fo 18 vo, et dans Laverdet, p. 522. [↑](#footnote-ref-323)
324. Acte II, scène VI, vers 773 et 774. [↑](#footnote-ref-324)
325. Voyez la *Notice* de *Dom Garcie*, p. 227. [↑](#footnote-ref-325)
326. *La Vengeance des marquis*, scène V. Voyez la réimpression de la pièce dans *Les Contemporains de Molière*, de M. Victor Fournel, tome I, p. 321. [↑](#footnote-ref-326)
327. Voyez la *Notice* de *Dom Garcie*, p. 225 et 226. [↑](#footnote-ref-327)
328. Il faut dire que son acte de baptême, découvert par Beffara, n’a pas paru à tout le monde lever tous les doutes sur la date de sa naissance. Il y a certainement des difficultés à ne pas la faire remonter plus haut, et il n’est pas impossible qu’après la naissance on ait plus ou moins attendu pour la présentation sur les fonts ; en tout cas, une grande différence de date entre la naissance et le baptême ne saurait être admise : il suffit de comparer les âges des frères et sœurs de Baron, tels que les fait connaître, d’après les actes, le *Dictionnaire de Jal*. [↑](#footnote-ref-328)
329. *Journal et Mémoires de Charles Collé*, édition de M. Honoré Bonhomme, 3 volumes in-8o, 1868. Voyez au tome I, p. 139. [↑](#footnote-ref-329)
330. Tome I de 1776, p. 367-373. [↑](#footnote-ref-330)
331. *Ibidem*, p. 461. [↑](#footnote-ref-331)
332. Voyez *Le Mercure de France*, décembre 1725, p. 2913. [↑](#footnote-ref-332)
333. *Journal et Mémoires*, tome I, p. 144 [↑](#footnote-ref-333)
334. *Biographie universelle*, article Grandval, écrit par Weiss. [↑](#footnote-ref-334)
335. *Correspondance littéraire*, tome II, Lettre XCVII, p.309. [↑](#footnote-ref-335)
336. *Études sur Molière*, p.145. [↑](#footnote-ref-336)
337. *Ibidem*, p.146. [↑](#footnote-ref-337)
338. *Correspondance littéraire de Grimm*, novembre 1778, tome X (ou tome IV d’une seconde série), p.318, édition de 1812. [↑](#footnote-ref-338)
339. *Correspondance littéraire de la Harpe*, tome II, p.309. [↑](#footnote-ref-339)
340. *Ibidem*. [↑](#footnote-ref-340)
341. Notice sur Molé, en tête des *Mémoires de Molé*, p.XII. [↑](#footnote-ref-341)
342. *Correspondance littéraire de la Harpe*, tome II, p.310. [↑](#footnote-ref-342)
343. *Journal des théâtres ou Le Nouveau Spectateur* (1777), tome I, p.115 et suivantes. Voyez aussi, sur le reproche qu’on adressait à Bellecourt de gestes exagérés, le tome II de la même année, p.72. [↑](#footnote-ref-343)
344. *Journal des théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, tome II (1777), p.356 et 357. [↑](#footnote-ref-344)
345. Tome I, p.130 et 131, 134 et 135. [↑](#footnote-ref-345)
346. Pages XXVI et XXXVII. Voyez ci-dessus, p.403. [↑](#footnote-ref-346)
347. *Journal des théâtres* ou *Le Nouveau Spectateur*, tome IV, p. 321. [↑](#footnote-ref-347)
348. Tome I, p. 349. [↑](#footnote-ref-348)
349. *Journal de Collé*, tome I, p. 437, note I. [↑](#footnote-ref-349)
350. *Journal des Débats*, feuilleton du 23 frimaire an XI (14 décembre 1802). [↑](#footnote-ref-350)
351. Feuilleton du 5 thermidor an XI (24 juillet 18o3). [↑](#footnote-ref-351)
352. *L’Opinion du parterre*, germinal an XIII (avril-mai 1805), p. 23. [↑](#footnote-ref-352)
353. *Ibidem*, 4e année (1807), p. 14. [↑](#footnote-ref-353)
354. *Journal de l’Empire*, feuilleton du 13 janvier. [↑](#footnote-ref-354)
355. *Journal de l’Empire*, feuilleton du 2 juin 1810. [↑](#footnote-ref-355)
356. *Ibidem*, feuilleton du 3 septembre 1812. [↑](#footnote-ref-356)
357. *Ibidem*, feuilleton du 14 novembre 1812. [↑](#footnote-ref-357)
358. *Biographie universelle*, article Fleury. [↑](#footnote-ref-358)
359. *Journal de l’Empire*, feuilleton du 25 octobre 1806. [↑](#footnote-ref-359)
360. Tome I, p. 141. [↑](#footnote-ref-360)
361. *Mémoires de Préville*, p. 63. [↑](#footnote-ref-361)
362. *Journal des théâtres* ou *le Nouveau Spectateur*, tome I de 1777,p. 114. [↑](#footnote-ref-362)
363. *Ibidem*, p. 113. Voyez aussi *Le Censeur dramatique*, tome I, p. 355. [↑](#footnote-ref-363)
364. Voyez *Le Censeur dramatique*, tome I, p. 354. [↑](#footnote-ref-364)
365. *Programme officiel des spectacles donnés à la cour par la Comédie-Française depuis 1802 jusqu’en 1815*, dans les *Documents historiques sur la Comédie-Française pendant le règne de S. M. Napoléon Ier*, par Eugène Laugier (1853). [↑](#footnote-ref-365)
366. Un volume in-8o. Paris, 1836, p. 145-200. [↑](#footnote-ref-366)
367. *L’Opinion du parterre* (dixième année, 1813), p. 138 et 139. [↑](#footnote-ref-367)
368. *Documents historiques sur la Comédie-Française pendant le règne de Napoléon Ier*, par E. Laugier, p. 87. — On voit Mlle Mars jouer le rôle de Célimène dans la représentation du 5 avril 1813, dans laquelle Fleury joua celui d’Alceste. [↑](#footnote-ref-368)
369. *Journal de l’Empire*, feuilleton du 10 janvier 1810. [↑](#footnote-ref-369)
370. *Ibidem*, feuilletons du 3 septembre et du 14 novembre. [↑](#footnote-ref-370)
371. Scène III de l’acte IV, vers 1356. [↑](#footnote-ref-371)
372. Jules Janin, dans le feuilleton du *Journal des Débats* du 12 juin 1837. [↑](#footnote-ref-372)
373. *Mémoires pour servir à l’histoire de mon temps*, tome IV, p. 241. [↑](#footnote-ref-373)
374. Avant lui, le rôle d’Alceste a été rempli par M. Bressant. [↑](#footnote-ref-374)
375. M. Thiron n’a joué le rôle de Philinte que pendant quelques jours ; il a été remplacé par M. Baillet. [↑](#footnote-ref-375)
376. *Histoire du Théâtre français*, tome X, p. 66 et suivantes. [↑](#footnote-ref-376)
377. Voyez p. 389 et 390. [↑](#footnote-ref-377)
378. *Satire IX*, vers 61. [↑](#footnote-ref-378)
379. M. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, tome III, p. 61. [↑](#footnote-ref-379)
380. *Comic dramatists of the Restoration*, tome IV des *Critical and historical essays*, édition Tauchnitz, p. 177 et 178. [↑](#footnote-ref-380)
381. *Avertissement de la Prude*, comédie en cinq actes et en vers, jouée, en 1747, chez la duchesse du Maine. Voyez tome V des Œuvres de Voltaire, p.352 et 353. [↑](#footnote-ref-381)
382. Ce n’est pas seulement dans l’Avertissement de la Prude que Voltaire a porté ce jugement. Dans la XIXe de ses Lettres sur les Anglais, a il dit aussi « L’auteur anglais a corrigé le seul défaut qui soit dans la pièce de Molière ; ce défait est le manque d’intrigue et d’intérêt. La pièce anglaise est intéressante, et l’intrigue est ingénieuse, mais trop hardie pour nos mœurs. »

     a Ou *Lettres philosophiques* : voyez tome XXXVII, p.233-235. [↑](#footnote-ref-382)
383. *La Prude*, acte Ier, scène II. [↑](#footnote-ref-383)
384. *Ibidem*, acte II, scène I. [↑](#footnote-ref-384)
385. *The School for scandal* (1777). [↑](#footnote-ref-385)
386. *Histoire de la littérature anglaise*, tome III, p. 154. [↑](#footnote-ref-386)
387. M. Paul Lacroix, dans sa *Bibliographie moliéresque* (p. 158, no 652), compte, parmi les imitations anglaises du *Misanthrope*, le *Double dealer* de Congreve, représenté à Londres en 1692. Dans la scène X de l’acte III, quelques traits de grosse satire en rappellent d’à peu près pareils de Wycherley et de Sheridan. Est-ce assez pour donner lieu à un rapprochement avec Molière ? [↑](#footnote-ref-387)
388. Acte II, scène vu, des *Courtisanes* ou *L’École des mœurs*, comédie en trois actes et en vers. [↑](#footnote-ref-388)
389. *Der Menschenfeind*, « L’Ennemi des hommes ». [↑](#footnote-ref-389)
390. Voyez ci-dessus, p. 375 et 376. [↑](#footnote-ref-390)
391. Dans *L’Énigme d’Alceste* de M. Gérard du Boulan (voyez ci-dessus, p. 379), nous lisons à la page 189 : « M. Désiré Laverdant a terminé un drame en vers intitulé *Le Désert d’Alceste*..., suite du *Misanthrope* tout autrement logique que celle de Fabre d’Églantine. » Nous croyons que le drame ici mentionné par M. Gérard du Boulan est resté inédit. [↑](#footnote-ref-391)
392. Le dernier du tome III dans l’édition de 1763, p. 245 et suivantes. [↑](#footnote-ref-392)
393. Avant-dernière scène (VIIe de l’acte III). [↑](#footnote-ref-393)
394. La pièce italienne de 1745, de Luisa Bergalli, académicienne de Venise, qui, dans la *Bibliographie moliéresque* (no 602), est donnée pour une traduction intitulée *Misantropo*, ne serait-elle pas cette imitation dont parle Bret dans sa dernière note (édition de 1773, p. 551), où *Le Misanthrope*, changeant de sexe, est devenu *La Misanthrope*? [↑](#footnote-ref-394)
395. On pourrait y joindre la traduction ou imitation allemande de la femme de Gottsched, que celui-ci a insérée, en 1742, clans le tome I de la *Deutsche Schaubühne ;* et la traduction d’A. Laun, publiée, en 1865, avec celle du *Tartuffe*, que nous aurions dû mentionner au tome IV, et avec celle des *Femmes savantes.* Dans sa traduction complète de *Molière* (i8o5 et 1806, tome V), Zschokke a, contre son usage, conservé le titre français de la pièce : *der Misantrop* (sic) -, et il l’a traduite beaucoup plus fidèlement que le reste du théâtre, tout en donnant aux personnages des noms modernes. [↑](#footnote-ref-395)
396. L’auteur de cette traduction, M. Skylissis, a donné dans le même volume une version du *Tartuffe* (en vers) et une de *L’Avare*. [↑](#footnote-ref-396)
397. Ce nom, dans l’usage, répondait à un nom propre grec féminin. Molière l’a fait répondre à un nom masculin, de formation très-régulière, que nous ne trouvons pas employé en grec comme nom propre, mais seulement comme nom commun, avec le sens d*’homme fort*, *vigoureux champion.* —Sur le costume de Molière dans ce rôle, voyez la *Notice*, ci-dessus, p. 398. [↑](#footnote-ref-397)
398. L’édition de 1734 omet le qualificatif : « amante d’Alceste. » — Une comédie de Rotrou, jouée en 1633, avait pour titre *La Célimène*, du nom de l’un des personnages : voyez les frères Parfaict, tome Y, p. 7. [↑](#footnote-ref-398)
399. La scène est à Paris, dans la maison de Célimène. (1734.) — D’après le *Mémoire de décorations*, le « théâtre est une chambre. Il faut six chaises, trois lettres, des bottes. » Ces bottes devaient servir pour la dernière scène de l’acte IV, et compléter le plaisant *équipage* de Monsieur Du Bois, arrivant sans doute en courrier, tout prêt à prendre la poste avec son maître.

     a. Il y a une tragédie d’*Alceste* de Hardy (1606), dont le sujet est celui de la tragédie d’Euripide et de l’opéra de Quinault. [↑](#footnote-ref-399)