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

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\_noticeVI-moliere

source : Eugène Despois (1818-1876) et Paul Mesnard (1812-1899), *Œuvres de Molière*, tome VI, Librairie Hachette, Paris, 1881, 640 pages.

created : 1881

language : fre

## Le Médecin malgré lui.

Comédie, représentée pour la première fois à paris sur le Théâtre du Palais-Royal le vendredi 6e du mois d’août 1666 par la troupe du Roi

### Notice.

$3$ *Le Registre de la Grange* nous apprend que *Le Médecin malgré lui* fut joué pour la première fois le vendredi 6 août 1666, sur la scène du Palais-Royal. Cette date, comme nous l’avons dit dans la *Notice* de la pièce précédente[[1]](#footnote-1), réfute Grimarest, lorsqu’il prétend que Molière, dès la quatrième représentation de son *Misanthrope* (il faudrait que ce fût dès le 11 juin 1666), fut obligé de le soutenir par les scènes facétieuses du *Fagotier*. Les deux comédies, si peu comparables, ne parurent l’une à côté de l’autre que le 3 septembre : alors la première avait été déjà représentée vingt et une fois ; mais on a trouvé piquant de nous montrer Alceste, lorsqu’il ne pouvait plus se tenir sur son trop haut brodequin, allant chercher Sganarelle pour qu’il lui prêtât l’épaule. L’un obtenant grâce pour l’autre, « c’est peut-être à la honte de la nature humaine », a dit Voltaire[[2]](#footnote-2). Honte ou non, il aurait fallu commencer par vérifier le fait.

Tout ce qu’il serait permis de croire, si l’on voulait absolument que *Le Médecin malgré lui* eût été comme appelé par *Le Misanthrope*, ce serait que Molière, après avoir contenté le goût des plus délicats, aurait jugé que cela même l’obligeait de travailler, presque en même temps, pour celui de la foule. C’était l’intérêt de son théâtre ; mais il pouvait ici y satisfaire sans pénible sacrifice ; car fort naturellement son génie avait fait adoption égale des deux comédies, de celle dont le masque sourit, de celle qui rit aux éclats. Aussi doutons-nous beaucoup qu’il ait voulu se venger d’un froid accueil fait à sa $4$ pièce sérieuse, lorsqu’il a mis ces paroles dans la bouche d’un des personnages du *Médecin malgré lui*[[3]](#footnote-3) : « Palsanguenne ! velà un médecin qui me plaît ; je pense qu’il réussira, car il est bouffon. » Entendue comme une allusion au méchant goût littéraire des spectateurs, la saillie a certainement plus de sel encore ; mais donner à l’épigramme ce sens détourné, ce serait admettre que la petite comédie tout entière n’a été qu’une ironie de l’auteur irrité, un reproche adressé aux contemporains. Dans une pièce qui aurait été écrite par dépit, il serait bien étonnant de trouver une telle franchise de bonne humeur. Cette verve n’est-elle pas la marque d’une œuvre à laquelle Molière a, tout le premier, pris grand plaisir ? Esprit méditatif et profond, mais que nul ne surpassait en gaieté, à peine vient-il de porter la comédie jusqu’au point où, sans perdre terre, elle est près d’atteindre à la hauteur tragique, que tout à coup il la ramène aux joyeusetés les plus folles des vieilles farces gauloises : pour dérider le parterre sans doute ; mais aussi pour se délasser lui-même. Passer si vite du sévère au bouffon, parcourir d’un moment à l’autre tout le clavier, rien ne devait lui être plus agréable, et il n’est besoin de supposer ni ressentiment d’une injustice, ni condescendance dédaigneuse.

Si nous accordions à Voltaire qu’il avait fallu « que le sage se déguisât en farceur[[4]](#footnote-4) », voilà du moins un déguisement pris de très bonne grâce et paré de tout ce que l’esprit a de plus étincelant. Il y avait de quoi charmer non seulement ceux que Voltaire appelle « le peuple grossier », mais aussi cette partie plus raffinée du public à qui *Le Misanthrope* avait plu. La gazette rimée de Robinet et celle de Subligny attestent également le grand succès. Dans leurs vers, datés du mois des premières représentations, on croit entendre les éclats de rire dont retentit alors la salle du Palais-Royal, et auxquels nos théâtres n’ont pas aujourd’hui cessé de faire écho. Citons d’abord Robinet, dans l’apostille de sa *Lettre à Madame*, du 15 août 1666 :

Les amateurs de la santé

$5$ Sauront que dans cette cité

Un médecin vient de paraître,

Qui d’Hippocrate est le grand maître

On peut guérir en le voyant,

En l’écoutant, bref, en riant.

Il n’est nuls maux en la nature

Dont il ne fasse ainsi la cure.

Je vous cautionne du moins

(Et j’en produirais des témoins,

Je le proteste, infini nombre)

Que le chagrin tout le plus sombre

Et dans le cœur plus retranché

En est à l’instant déniché.

Il avait guéri ma migraine,

Et la traîtresse, l’inhumaine

Par stratagème m’a repris ;

Mais en reprenant de son ris

Encore une petite dose,

Je ne crois vraiment pas qu’elle ose

Se reposter dans mon cerveau.

Or ce *medicus* tout nouveau

Et de vertu si singulière

Est le propre *Monsieur Molière*,

Qui fait, sans aucun contredit,

Tout ce que ci-dessus j’ai dit,

Dans son *Médecin fait par force*,

Qui pour rire chacun amorce ;

Et tels médecins valent bien,

Sur ma foi, ceux.… Je ne dis rien.

*La Muse Dauphine* de Subligny, à la date du 26 août 1666, se met d’accord, et ne célèbre pas moins gaiement ce grand succès de gaieté :

Dites-moi, s’il vous plaît,

Si le temps vous permet de voir la comédie.

*Le Médecin par force* étant beau comme il est,

Il faut qu’il vous en prenne envie.

Rien au monde n’est si plaisant,

Ni si propre à vous faire rire ;

Et je vous jure qu’à présent

$6$ Que je songe à vous en écrire,

Le souvenir fait, sans le voir,

Que j’en ris de tout mon pouvoir.

*Molière*, dit-on, ne l’appelle

Qu’une petite bagatelle ;

Mais cette bagatelle est d’un esprit si fin,

Que, s’il faut que je vous le die,

L’estime qu’on en fait est une maladie

Qui fait que dans Paris tout court au *Médecin*.

Nous ne pouvons, en témoignage de l’empressement du public, demander au *Registre de la Grange* le chiffre des recettes, comme nous l’avons fait pour quelques-unes des pièces précédentes : ce chiffre n’aurait qu’une signification très douteuse, parce qu’avec *Le Médecin malgré lui* l’on donnait toujours quelque grande pièce. On voit du moins par ce *Registre* que depuis le 6 août jusqu’à la fin de l’année 1666, il n’y eut presque pas une représentation au Palais-Royal où la nouvelle comédie ne fût jouée, et qu’elle continua à l’être fréquemment les années suivantes. Dans le tableau des représentations de Molière, que l’on trouve à la fin de notre premier volume, on en relève 59 du *Médecin malgré lui*, de 1666 à 1673, et 282 pendant le reste des années de Louis XIV ; sous Louis XV, 470 ; puis de 1774 à 1870, 669, sur la scène du Théâtre-Français.

C’est comme *pièce nouvelle de M. de Molière*, suivant sa formule ordinaire, que la Grange, dans son *Registre*, annonce pour la première fois *Le Médecin malgré lui*, à la date que nous avons dite. Subligny et Robinet, on l’a vu, parlent aussi de cette comédie comme d’une nouveauté, sans aucune allusion à une pièce antérieure dont celle-ci n’aurait été que la refonte. Pour que l’on eût si entièrement oublié, quoique peu ancien, un petit fait dont les registres de la comédie ont gardé la trace, il faut qu’à son moment il eût été peu remarqué. Assez longtemps avant *Le Médecin malgré lui*, l’on avait joué, sur le théâtre du Palais-Royal, une farce où il se trouvait en germe ; le sujet en était le même : nous ne croyons pas qu’on en puisse douter. Voici d’abord le *Registre de la Grange* : à la date du 14 septembre 1661, avec *Le Cocu imaginaire*, on représente *Le Fagotier*; à celle du vendredi 20 avril 1663, avec *Les Fâcheux*, une *Farce.* Cette dernière indication resterait $7$ vague, si le *Registre de la Thorillière*, sous la même date, ne nommait cette farce, qui était *Le Fagoteux*. Dira-t-on que s’il y a fagots et fagots, il a bien pu y avoir *Fagotier* et *Fagotier*? Mais ailleurs le même registre de la Thorillière nous apprend que, le mardi 9 septembre 1664, on donna *L’Héritier ridicule*[[5]](#footnote-5)et *Le Médecin par force*. Cette fois, et deux ans seulement avant *Le Médecin malgré lui*, le personnage de comédie qui s’appela d’abord le Fagotier ou Fagoteux s’annonce sans équivoque comme une première épreuve de notre Sganarelle. Suivant toutes les vraisemblances, nous avons toujours affaire, sous trois titres, dont le dernier seul est réellement différent, à une même farce, plus ou moins imparfaite ébauche du *Médecin malgré lui*. Le titre du *Médecin par force* est clair ; il l’est d’autant plus, que bientôt après on le donna aussi à la pièce plus nouvelle : les vers déjà cités de Robinet et de Subligny en font foi ; et beaucoup plus tard, Bossuet, qu’on ne s’attendait pas à rencontrer en cette affaire, peut être aussi pris à témoin. Trop célèbre est le passage de ses *Maximes et Réflexions sur la comédie* (§ V), où, foudroyant Molière dans sa tombe, il le représente recevant la dernière atteinte de sa maladie « en jouant son *Malade imaginaire* ou son *Médecin par force*. » Peu importe qu’avec un dédain, tout, oratoire peut-être, de la connaissance précise des choses du théâtre, il n’ait pas su laquelle des deux pièces avait épuisé les dernières forces du malheureux comédien, ou qu’il n’en ait fait qu’une seule du *Malade imaginaire* et du *Médecin malgré lui* : de toute façon c’est bien de celui-ci qu’il avait entendu parler sous le titre qui était encore en usage[[6]](#footnote-6). Quant au titre de *Fagotier*, il est remarquable que Grimarest[[7]](#footnote-7) le donne au *Médecin malgré lui*, et plus remarquable encore que, dans le *Registre de la Grange*, aux dates des 7 et 9 octobre 1679, on trouve *Le Fagotier* $8$ joué, le premier de ces deux jours, avec *Le Désespoir extravagant*[[8]](#footnote-8), le second, avec *Le Cid*. L’ancienne petite farce, depuis longtemps si bien remplacée, est, en 1679, hors de question, et l’on ne saurait reconnaître là que *Le Médecin malgré lui*. Dans cette persistance du nom, que le *Registre* fait ainsi reparaître, il y a une nouvelle preuve que notre comédie avait eu sa première forme dans l’ancien *Fagotier*. On ne nous dit pas que cette ébauche fût de Molière ; mais comment ne pas le croire ? Ce devait être une de ces petites comédies qu’il « avait faites, dit l’éditeur de 1682, sur quelques idées plaisantes, sans y avoir mis la dernière main », et que, suivant Jean-Baptiste Rousseau, il donnait comme de simples canevas à ses acteurs, qui les remplissaient sur-le-champ, à la manière des Italiens[[9]](#footnote-9). Il est regrettable que celle-ci ne se soit pas retrouvée : il y aurait eu un intéressant sujet d’étude dans la transformation que Molière lui avait fait subir pour en tirer une pièce d’un comique achevé. Nous pouvons tenir pour certain que cette transformation a été grande. On a fait remarquer le peu de traces qu’avait laissé dans les souvenirs le premier *Fagotier*. Ce qui n’est pas moins significatif, la Grange le mentionne sans nom d’auteur ; puis, en un autre endroit, le désigne simplement comme *une farce*, trop peu importante sans doute pour être enregistrée sous son titre : si bien que, cette fois-là, nous ne saurions pas de quoi il s’agit, sans le *Registre de la Thorillière* ; et quand la petite pièce est jouée en 1664, avec *L’Héritier ridicule*, et que la Thorillière l’intitule *Le Médecin par force*, la Grange la passe sous silence. Ce ne pouvait donc être qu’une bien faible esquisse, qui ne laissait soupçonner à personne ce que plus tard la main du maître en saurait faire.

Lorsque Molière reprit un des sujets qu’il avait essayés autrefois, et probablement dès le temps où sa troupe parcourait encore la province, il fit, dira-t-on, un pas en arrière ; mais ne dédaignons pas ces retours au point de départ, surtout quand il s’y marque, en même temps, un grand progrès. Il ne faut pas avoir le goût plus exclusif et plus superbe que Molière, $9$ à qui il ne répugna jamais de revenir un moment à sa première manière, et aussi à la tradition si franchement gaie de notre ancien théâtre : alors il ne se faisait pas scrupule de nous la rendre jusque dans sa liberté souvent fort crue.

La guerre qu’il avait, depuis peu, déclarée aux médecins continuait cette vieille tradition, qui, dans ce sujet-là, ne s’était jamais fait faute de bouffonneries ; c’était une guerre qui, s’attaquant surtout aux côtés grotesques, demandait des armes moins fines que celles de la comédie de caractère ; et ce put être une des raisons qui engagèrent Molière à rajeunir une de ses anciennes farces. Dans ce comique d’ailleurs, d’un genre moins élevé, mais plein d’entrain, il sentait bien qu’il restait un maître encore, et que, ne fût-il jamais sorti de cette voie toute populaire, il n’en eût pas moins, quoi qu’en pût penser Boileau, remporté le prix de son art ; car nul avant lui, si l’on excepte Rabelais, rieur souvent grossier, souvent aussi très fin, n’avait su donner tant de piquant au sel gaulois.

La littérature plaisante de nos aïeux, dont Molière, dans *Le Médecin malgré lui*, comme dans ses premières petites pièces, a exploité l’héritage, a toujours eu à son service un fonds très ancien de facéties, qui avaient cours on ne peut dire depuis quel temps, nées souvent sans doute sur notre sol, quelquefois venues de l’étranger. En les empruntant, nous nous les étions appropriées par le tour que nous excellions à leur donner.

Voici, par exemple, celle du rustre qui bat sa femme, et dont celle-ci se venge, en le dénonçant comme un médecin d’humeur bizarre, dont on ne peut obtenir aucun secours sans lui faire, à coups de bâton, confesser sa science. Un fabliau du moyen âge nous fait en vers ce petit conte. On y trouve indiqué le dessin du *Médecin malgré lui* dans son premier acte. Il y a toutefois des différences. Le paysan du fabliau ne fait pas de fagots : c’est un riche et avare laboureur, qui a épousé la fille d’un chevalier, tandis que Sganarelle a une femme de même condition que lui ; de là, dans Molière, des scènes de ménage populaire qui sont d’une vérité parfaite. Le vilain, chez le vieux conteur, craint, comme George Dandin, d’avoir fait une sottise, et de s’être exposé aux infortunes que n’évitera pas le gendre des Sotenvilles. Pour n’avoir rien à redouter de sa femme, il imagine de la si bien battre, $10$ chaque matin, qu’elle ne songera tout le jour qu’à pleurer : recette oubliée par Ovide dans ses *Remèdes d’amour*. Tandis que, régulièrement accablée de coups, la malheureuse se lamente, surviennent deux messagers, chargés par le Roi de lui trouver un médecin pour sa fille, qui a avalé une arête de poisson. La femme du paysan comprend qu’elle tient sa vengeance. « Mon mari, dit-elle aux messagers, est bon médecin, je vous en donne ma foi. Mais il est de telle nature, qu’il ne ferait rien pour personne si on ne le battait bien. » Alors vient la scène entre le vilain et les messagers, toute semblable, au fond, à celle où Valère et Lucas prennent les bons moyens pour obtenir de Sganarelle l’aveu de la science qu’il ne se connaissait pas.

Ce fabliau a pour titre : du *Vilain mire*[[10]](#footnote-10), c’est-à-dire histoire du *Paysan médecin*. La courte analyse que nous venons de donner de sa première partie fait voir toute la ressemblance qu’il a avec notre comédie. Comme cette ressemblance d’ailleurs n’est que dans la situation, sans qu’il y ait aucun détail, aucune saillie plaisante à rapprocher, nous croyons inutile de citer ici le texte assez long du conte. Barbazan l’a donné au commencement du tome I des *Fabliaux et Contes des poètes français des XII, XIII, XIV et XV siècles*, publiés en 1756[[11]](#footnote-11). Il a depuis gardé sa place dans les divers recueils qui ont suivi et complété cette collection, la première en date. *Le Vilain mire* est connu encore sous un autre titre. Cailhava pourrait induire en erreur à ce sujet : « *Le Médecin malgré lui*..., dit-il, paraît imité d’un fabliau intitulé *Le Médecin de Brai* ; mais je le crois plutôt pris dans un conte, *Le Vilain mire*[[12]](#footnote-12). » Où il distingue deux contes, on n’en doit reconnaître qu’un seul. Notre Bibliothèque nationale possède une copie des fabliaux du manuscrit de Berne, dans laquelle *Le Vilain mire* a pour titre *do Mire de Brai*[[13]](#footnote-13). Legrand d’Aussy devait avoir cette copie sous $11$ les yeux, lorsqu’il publia, en 1779, ses *Fabliaux ou contes du XIIe et du XIIIe siècle,* *traduits ou extraits*. Au tome I (p. 398 et suivantes), où il imite en français moderne notre fabliau, il l’intitule : *Le Médecin de Brai*, alias *Le Vilain devenu médecin*. Cailhava avait sans doute lu ce Recueil de Legrand d’Aussy ; mais il l’avait lu avec distraction.

Au dix-septième siècle, les fabliaux n’avaient pas encore été imprimés. Qu’ils y fussent cependant inconnus, ce serait assez de la Fontaine pour ne pas permettre de le croire. Le souvenir s’en était conservé, non dans la forme originale, mais dans des ouvrages de seconde main : ils avaient passé, avec plus ou moins d’altérations, dans des auteurs du seizième siècle, français et étrangers. Voilà de quelle manière *Le Vilain mire* a pu arriver jusqu’à Molière. Mais à laquelle des sources indirectes l’auteur du *Médecin malgré lui* a-t-il puisé ? Comment le savoir ? Nous voyons qu’il y a un rapport incontestable entre le fabliau et notre comédie, sans pouvoir dire quel intermédiaire les a rapprochés : le conte qui fait le fond du *Vilain mire* courait depuis longtemps avec des variantes.

Ainsi, dans la *dixième Serée* de Guillaume Bouchet[[14]](#footnote-14), il y a l’histoire d’une « Damoiselle, fille de grande maison », qui était en grand danger de mourir, ayant dans le gosier l’arête que nous connaissons déjà. Après avoir en vain consulté beaucoup de médecins, on a recours à Messire Grillo, qui guérit la malade en la faisant rire par une grossière bouffonnerie. Ce personnage de Grillo est le héros d’un petit poème italien, dont l’auteur inconnu est plus ancien que Bouchet[[15]](#footnote-15), et où sont racontées, en octaves rimées, les aventures d’un paysan laboureur (*villano lavoratore*) qui voulut devenir médecin. Là nous retrouvons un peu plus encore du *Vilain mire* que dans le $12$ conte de Bouchet : la femme du paysan, ayant à se venger de lui, fait savoir au Roi qu’il est un médecin habile, mais que, pour vaincre son obstination à cacher son savoir, il faut le menacer de mort. Ajoutons qu’après avoir délivré de son arête la fille du Roi, Grillo opère, à l’aide d’une excellente ruse, une autre cure fort plaisante sur les malades de l’hôpital de Saint-Benoît. C’est là encore une des facéties de la vieille légende.

Il faut, en effet, remarquer que, dans *Le Vilain mire*, il y a trois actions distinctes, nous dirions volontiers trois actes de la petite comédie. D’abord le rustre est dénoncé comme médecin par sa femme aux envoyés du Roi et passe docteur à coups de bâton ; puis il expulse l’arête du gosier de la fille du Roi en la faisant rire ; enfin, sommé de guérir les malades du pays, il a recours au même stratagème que dans le conte italien pour leur faire dire qu’ils n’ont plus aucun mal. Nous avons vu que la *dixième Serée* de Bouchet reproduit le second acte. Le troisième a trouvé place dans la *trentième Serée* du même Bouchet[[16]](#footnote-16), où nous lisons l’histoire d’un cardinal qui, à Verceil, fait habiller un de ses serviteurs en médecin et l’envoie à l’aumônerie pour qu’il l’y débarrasse des trop nombreux malades. Là tout se passe comme dans le poème italien et dans *Le Vilain mire*. Le même épisode est dans une des *Facéties* du Pogge[[17]](#footnote-17) et aussi dans *L’Histoire de Till Eulenspiegel*[[18]](#footnote-18), au chapitre XVII, et dans quelques autres livres de vieux contes.

Molière n’ayant rien de pareil à la scène de la guérison burlesque de la princesse, ni à celle de l’hôpital, ces contes, où nous reconnaissons des parties du fabliau auxquelles il n’a $13$ pas touché, n’ont d’intérêt pour nous que parce qu’ils attestent combien les plaisanteries de ce fabliau ont été répétées. Si, comme nous venons de le constater, elles étaient connues dans ce que Molière a laissé de côté, elles l’étaient aussi dans ce qui se retrouve chez lui.

Le médecin que le bâton agrège à la Faculté, c’est, comme l’a fait remarquer une addition au *Menagiana*[[19]](#footnote-19), une histoire qui nous est contée fort sèchement dans *La Table philosophique (Mensa philosophica*) de l’Irlandais Thibaut Anguilbert, écrite au quinzième siècle[[20]](#footnote-20). On y lit : *Quædam mulier, percussa a viro suo, hit ad castellanum infirmum, dicens virum suum esse medicum, sed non moderi cuiquam nisi forte percuteretur, et sic eum fortissime percuti procurant*. « Une femme, battue par son mari, alla vers un châtelain malade, disant que son mari était médecin, mais ne soignait personne s’il n’était fortement battu, et de cette façon elle le lit battre bien fort. »

Nous pouvons remonter plus haut encore qu’au temps d’Anguilbert. Parmi les manuscrits de la Bibliothèque de Tours, il y a[[21]](#footnote-21) un recueil de fables, de contes, d’historiettes, auquel on a donné le titre de *Compilatio singularis exemplorum*. M. Léopold Delisle, qui l’a décrit et en a cité de curieux extraits[[22]](#footnote-22), dit que l’écriture du manuscrit est du quinzième siècle, mais que la rédaction du recueil est du treizième. n’est-ce pas à peu près l’âge qu’on doit supposer au *Vilain mire*? Au folio 174 du manuscrit se trouve toute la légende que ce fabliau nous a fait connaître. Aucune des diverses aventures que l’auteur du $14$ *Vilain mire* a rimées n’y est omise : la femme battue chaque jour par son mari, les messagers de la cour qui cherchent un médecin pour la fille du Roi étranglée par une arête, la vengeance de la femme, qui leur confie en secret que son mari est très savant dans l’art de guérir, mais qu’il faut le battre pour qu’il en convienne ; l’investiture par le bâton donnée au nouveau médecin ; celui-ci devenu le sauveur de la princesse, en provoquant son rire par une indécente folie ; enfin les malades qui arrivent de toutes parts, et que le rusé effraye si bien, qu’ils se disent tous guéris.

C’est au treizième siècle aussi que prêchait Jacques de Vitry[[23]](#footnote-23), dont les sermons, dit Daunou dans *L’Histoire littéraire de la France*[[24]](#footnote-24), « étaient à distinguer dans la foule de ceux du même âge… parce qu’on y trouve un peu moins d’argumentations scolastiques et un peu plus d’exemples empruntés des chroniqueurs et des légendaires ». Dans un de ces sermons, qui justifie la remarque de Daunou, le livre de *La Chaire française au moyen âge*[[25]](#footnote-25) par M. Lecoy de la Marche signale la même anecdote d’une fille de roi guérie par un médecin malgré lui[[26]](#footnote-26). Rien n’a donc manqué à la célébrité de l’amusante histoire, pas même l’honneur de nous être attestée par l’éloquence sacrée.

Si nous nous rapprochons du temps de Molière, on a, depuis longtemps, noté un récit qui rappelle singulièrement *Le Vilain mire* dans *Le Voyage en Moscovie* d’Adam Olearius[[27]](#footnote-27), soit qu’il y ait eu rencontre fortuite d’un fait véritable avec le vieux $15$ conte, soit plutôt qu’il se présente là un exemple, entre beaucoup d’autres, de la facilité qu’ont les légendes à se propager dans les divers pays, en y prenant une couleur locale. Dans Olearius, le médecin par force est un boyard dont l’aventure aurait eu pour théâtre la cour de Boris Godunow, au commencement du dix-septième siècle. Le Grand-Duc se trouve être un Géronte un peu rude, à la façon tartare. Wicquefort[[28]](#footnote-28) a ainsi traduit ce passage :

« Martin Baar, pasteur de Narva, qui demeurait déjà à Moscou sous le règne du grand-duc Boris Gudenou, nous conta un jour que, de son temps, le Grand-Duc se trouvant fort affligé de la goutte, fit promettre de très grandes récompenses à toutes sortes de personnes, de quelque qualité ou condition qu’elles fussent, qui lui indiqueraient un remède capable de soulager son mal. La femme d’un boïare, outrée du mauvais traitement qu’elle recevait de son mari, alla déclarer que le boïare savait un fort bon remède pour la goutte, mais qu’il avait si peu d’affection pour Sa Majesté, qu’il ne le voulait point communiquer. On envoya quérir l’homme, qui fut bien étonné quand il sut la cause de sa disgrâce ; mais quelque excuse qu’il pût alléguer, on l’attribuait à la malice : on le fit fouetter jusqu’au sang, et on le mit en prison, où il ne put pas s’empêcher de s’emporter et de dire qu’il voyait bien que c’était sa femme qui lui avait joué ce tour, et qu’il s’en vengerait. Le Grand-Duc s’imaginant que ces menaces ne procédaient que du dépit que le boïare avait de voir que sa femme avait révélé son secret, le fit fouetter plus cruellement que la première fois, et lui fit dire qu’il employât son remède, ou qu’il se disposât à mourir présentement. Le pauvre diable, voyant sa perte inévitable, dit enfin, dans le dernier désespoir, qu’en effet il savait quelque remède, mais que ne le croyant pas assez certain, il ne l’avait pas osé employer pour Sa Majesté ; et que, si on lui voulait donner quinze jours de temps pour le $16$ préparer, il s’en servirait. Après avoir obtenu ce délai, il envoya à Czirbach, à deux journées de Moscou, sur la rivière d’Occa, d’où il se fit amener un chariot plein de toutes sortes d’herbes, bonnes et mauvaises, et en prépara un bain pour le Grand Duc, qui s’en trouva bien. Car, soit que le mal fût au déclin, ou que, parmi une si grande quantité de toutes sortes d’herbes, il s’en trouvât de propres pour son mal, il en fut soulagé. Ce fut alors que l’on se confirma dans l’opinion que l’on avait eue, que le refus du boïare n’était procédé que de sa malice : c’est pourquoi on le fouetta encore plus fort que les deux premières fois, et après on lui fit un présent de quatre cents écus, et de dix-huit paysans, pour les posséder en propre, avec défenses bien expresses et très rigoureuses de s’en ressentir contre sa femme, qui en profita si bien, que, depuis ce temps-là, ils vécurent ensemble en une très parfaite amitié. » La réconciliation du médecin par force avec sa femme, à qui il pardonne les coups de bâton, comme le lui fait dire Molière, en faveur de la dignité à laquelle elle l’a élevé, est également à la fin du *Vilain mire*, et au dénouement du *Médecin malgré lui*.

Malgré ces ressemblances, ce n’est assurément pas dans le *Voyage en Moscovie* que Molière a été chercher sa comédie ; mais le récit d’Olearius, s’il n’est, comme nous le croirions volontiers, qu’une réédition moscovite de la très ancienne fable, était bon à citer comme l’une des preuves qu’elle a fait le tour du monde. L’anecdote reparaît à la cour de François Ier, et l’auteur de la Vie de Molière qui est en tête de l’édition de 1725 (Amsterdam)[[29]](#footnote-29) nous dit même qu’elle est du temps de ce prince, qu’il « fut lui-même une des personnes de l’intrigue. » Il ajoute qu’elle fut racontée en présence de Louis XIV, et que Molière, l’ayant ainsi connue, en fit son profit. C’est ce qu’il serait difficile d’admettre. La première ébauche que Molière donna de sa pièce est de trop ancienne date pour faire penser au temps où il avait accès à la cour.

Pour conclure, notre comédie a, sans hésitation possible, fait quelque part un emprunt. Mais à quelle source directement ? On ne le découvrira jamais avec certitude. Voici la $17$ conjecture que nous proposerions. La plupart des fabliaux, quand ils furent passés de mode sous leur vieille forme, prirent celle de farces, jouées sur notre théâtre naissant. C’est ce qui dut arriver au *Vilain mire*, dont notre auteur aurait connu la légende de ce côté. Ou bien encore d’un conte italien analogue fut tirée quelque farce italienne. Molière, on le sait, empruntait beaucoup à ces farces-là dans ses premières petites pièces ; ainsi dans *Le Médecin volant*[[30]](#footnote-30), suivant Somaize ; probablement, dans *La Jalousie du Barbouillé*, comme M. Despois en a fait la remarque[[31]](#footnote-31). Il n’est pas invraisemblable qu’il se soit, ici encore, inspiré de quelque canevas italien. Il ne faudrait pas d’ailleurs parler, comme on l’a fait[[32]](#footnote-32), de l’*Arlecchino medico volante*. Evidemment de cette arlequinade, qui parait avoir précédé, mais sans avoir été imprimée[[33]](#footnote-33), son *Médecin volant*, Molière n’a tiré que ce dernier sujet, et quelques traits dont il a, pour la seconde fois, fait usage dans *Le Médecin malgré lui*[[34]](#footnote-34).

Ticknor, dans son *Histoire de la littérature espagnole*[[35]](#footnote-35), signale des ressemblances entre *Le Médecin malgré lui* et la comédie de Lope de Vega qui a pour titre *El Acero de Madrid*, « l’Acier de Madrid », et qui a été écrite au commencement du dix-septième siècle. Voici comment Ticknor expose le sujet de la pièce. Des préparations pharmaceutiques dans lesquelles entrait l’acier étaient alors la grande mode à Madrid. Une jeune fille, d’humeur vive et gaie, trompe son père et particulièrement une vieille tante hypocrite, en contrefaisant la malade $18$ et recevant l’acier médicinal des mains d’un faux docteur qui est l’ami (il eût été plus exact de dire le suivant) de son amoureux. Ce prétendu médecin, « à la poste » du galant, suivant l’expression de Molière[[36]](#footnote-36), prescrit à la demoiselle des promenades et autres occasions de liberté, très commodes pour se laisser conter fleurette. « Il ne peut, ajoute Ticknor, y avoir guère de doute que nous trouvons dans cette pièce quelques-unes des idées mises en œuvre dans *Le Médecin malgré lui*. » Le rapprochement, ce nous semble, se ferait aussi bien pour le moins avec *L’Amour médecin*. Est-ce Lope qui a suggéré à Molière, dans ses deux comédies, la maladie feinte de l’une et de l’autre Lucinde, et le complot amoureux caché sous la robe du docteur ou sous le déguisement de l’apothicaire ? Nous ne pouvons dire que ce soit impossible. Mais alors qu’on fasse remonter chez Molière l’imitation de *L’Acier de Madrid* jusqu’à son *Médecin volant* ; et si Lope est là pour quelque chose, peut-être est-ce par l’intermédiaire des farces italiennes. Au reste, dans *Le Médecin malgré lui*, l’intrigue amoureuse n’est qu’en apparence le sujet même de la pièce : c’est réellement un ressort secondaire.

Un autre historien de la littérature espagnole, mais qui n’y a étudié que le théâtre, de Schack[[37]](#footnote-37), qui est d’avis que Molière s’est beaucoup inspiré de ce théâtre, et qu’on n’en trouve pas seulement des preuves dans les comédies dont il lui doit tout le plan, mais aussi dans d’autres où il ne lui a pris que quelques scènes et quelques situations, cite, comme exemple, *Le Médecin malgré lui*; et, non content de dire, de même que Ticknor, que l’intrigue en est tirée de *L’Acero de Madrid*, il ajoute que, dans la scène où Sganarelle fait passer Léandre pour un apothicaire, afin de lui ménager une entrevue avec Lucinde, il y a également un souvenir de quelque chose de semblable qui se rencontre dans *La Fingida Arcadia* de Tirso de Molina. Nous dirons, comme pour l’imitation, plutôt supposée que prouvée, de Lope de Vega, que celle-ci encore aurait peu d’importance. $19$ Au surplus, en indiquant deux sources, on les rend l’une et l’autre fort incertaines. Elles le sont d’autant plus que le stratagème imaginé en faveur des deux amants devait être comme un lieu commun à l’usage de tous les théâtres.

Dans l’histoire des œuvres de Molière, cette question des emprunts dont on peut chercher la trace aura toujours de l’intérêt pour les curieux ; mais il n’en faut pas exagérer l’importance. La rivière ne se souvient plus de la petite source d’où elle est sortie, et dont la découverte n’importe qu’à l’érudition. Pour les juges littéraires, il nous semble à peu près indifférent qu’un fabliau, ou, plus directement, quelques farces qui avaient mis ce fabliau en dialogue, aient fourni l’idée du premier acte du *Médecin malgré lui*. Qui avait pu, avant Molière, tirer de cette idée des scènes d’une plaisanterie si excellente ?

C’est d’abord, au début, la querelle de Sganarelle et de Martine. On a prétendu[[38]](#footnote-38), avec une vraisemblance douteuse, que le perruquier Didier l’Amour, et sa première femme, « clabaudeuse éternelle, dit la Monnoye, qu’il savait étriller sans s’émouvoir », y ont servi de modèles ; ce serait Boileau qui les aurait indiqués à Molière ; mais celui-ci n’en avait certes pas besoin. On trouve dans sa pièce une peinture plus générale, faite par un observateur des mœurs du peuple. Non moins prise sur le fait est l’intervention mal récompensée du voisin Robert. Voilà des tableaux aussi vrais que pleins de force comique, dont l’invention ne paraît pouvoir être réclamée par aucun devancier. Si le dialogue entre le Fagotier et les domestiques de Géronte développe la scène indiquée dans *Le Vilain mire*, c’est avec une merveilleuse abondance de traits plaisants. Qui donne une vie si nouvelle à l’imitation, invente.

Les deux derniers actes continuent la pièce avec une verve qui ne se ralentit pas un moment ; et la bouffonnerie la plus abandonnée en apparence à ses caprices, si elle y grossit les traits du masque comique, les laisse pourtant bien reconnaître encore pour ceux de la nature humaine. Là Molière s’éloigne des données du fabliau, comme des autres contes sur le paysan changé en docteur, et lui prête des aventures toutes différentes dans l’exercice de sa nouvelle profession. Par suite, il n’est pas probable que les farces du théâtre, qui devaient avoir suivi de plus près la légende, aient rien donné à imiter à notre auteur dans cette partie de sa comédie : elle paraît être toute de son imagination. On ne la jugera pas moins nouvelle parce qu’il y a repris à son *Médecin volant* quelques traits qui seront indiqués dans les notes de la pièce, et parce qu’un des petits ressorts du dénouement (Molière, avec grande raison, dénouait ces légères comédies à la diable) rappelle quelque chose de semblable dans la *Zélinde* de Donneau de Visé. Des emprunts faits à un passage de Rabelais méritent qu’on en tienne plus de compte. Molière doit à ce passage une des plus amusantes plaisanteries de sa pièce, et sans doute l’idée même du mutisme, simulé chez lui, de sa Lucinde. Par là, c’est encore à une ancienne farce (celle-ci jouée, au seizième siècle, à Montpellier) que se rattache sa comédie. Rabelais, en effet, n’est que le narrateur de cette farce, de « ce patelinage », comme il l’appelle. Molière en a tiré seulement ce qui lui convenait, en regrettant peut-être ce qu’il avait fallu laisser de côté ; car la bouffonnerie est, d’un bout à l’autre, bien réjouissante, telle que Rabelais la fait connaître au chapitre XXXIV du livre III de *Pantagruel*[[39]](#footnote-39) : « Je ne vous avais onques puis vu que jouâtes à Montpellier, avecque nos antiques amis Ant. Saporta, Guy Bonguier, Balthasar Noyer, Tollet, Jan Quentin, François Robinet, Jan Perdrier et François Rabelais, la morale comédie de celui qui avait épousé une femme mute. Le bon mari voulut qu’elle parlât. Elle parla par l’art du médecin et du chirurgien, qui lui coupèrent un encyliglotte qu’elle avait sous la langue. La parole recouverte, elle parla tant et tant, que son mari retourna au médecin pour remède de la faire taire. Le médecin répondit en son art bien avoir remèdes propres pour faire parler les femmes, n’en avoir pour les faire taire ; remède unique être surdité du mari, contre c’est un interminable parlement de femme. Le paillard devint sourd, par ne sait quels charmes qu’ils firent. Sa femme, voyant qu’il étoit sourd devenu, qu’elle parloit en vain, de lui n’étoit entendue, devint enraigée. Puis, le médicin demandant son salaire, le mari répondit qu’il étoit vraiement sourd et qu’il n’en-tendoit sa demande. Le médicin lui jeta on dours (dos) ne sai quelle poudre, par vertus de laquelle il devint fol. Adonques le fol mari et la femme enraigée se rallièrent ensemble, et tant battirent les médicin et chirurgien, qu’ils les laissèrent à demi morts. Je ne ris onques tant que je iis à ce patelinage. »

Il y a, au même chapitre de *Pantagrue*l[[40]](#footnote-40), le médecin Rondibilis, qui, de même que Sganarelle, prend l’argent, en s’écriant comme indigné : « Hé, hé, hé, Monsieur, il ne failloit rien. »

Voilà comment Molière a été un « grand et habile picoreur[[41]](#footnote-41) » ; voilà, dans son *Médecin malgré lui*, tous ses larcins, ou, pour parler comme Somaize, toutes ses *singeries*[[42]](#footnote-42). On ne peut que rire des envieux qui s’efforçaient, de son temps, de le faire passer pour un plagiaire. Est-ce qu’il n’y a pas eu toujours comme un fonds commun de plaisanteries, dans lequel on eut le droit de puiser les auteurs de satires, de comédies, ou de contes ? Rien de plus légitime, quand elles ne sont pas amenées de force et se trouvent si bien à leur place, qu’elles semblent venues là pour la première fois. C’est ainsi que, dans *Le Médecin malgré lui*, il y a un torrent de gaieté dans lequel toutes les imitations sont entraînées et se fondent.

Les accusations de plagiat font ici penser à celle qu’une anecdote, souvent redite, attribue au président Rose, et qui n’aurait été qu’une innocente plaisanterie. Le président, a-t-on raconté, s’amusa à réciter devant Molière une traduction latine de la chanson de Sganarelle, et à la donner pour anciennement imitée de l*’Anthologie*. Le vol de Molière était manifeste. D’Alembert, enjolivant l’historiette, dans son éloge de l’académicien secrétaire du Roi, dit que l’auteur de la chanson des glouglous « resta confondu ». Avait-il tant de $22$ bonhomie ? Et s’y connaissait-il assez peu pour trouver, comme d’Alembert, le goût antique à une prose rimée ? Les *Ana* nous content maintes mystifications de ce genre, dont quelques-unes auraient pu être plus inquiétantes pour les auteurs que des rieurs voulaient embarrasser. Ce ne sont là, sans doute, que des exemples d’une plaisanterie traditionnelle, reparaissant de temps en temps avec une date nouvelle. Nous n’insistons pas : il ne serait pas très sage de déployer contre une anecdote d’un si léger intérêt l’appareil de la critique. Tous les détails qui peuvent être désirés au sujet de la petite malice du président Rose sont donnés ci-après dans les notes de la pièce.

Dans la première distribution des rôles, ceux qui furent joués par Molière et par sa femme nous sont seuls incontestablement connus. Molière fut, comme toujours, Sganarelle ; c’était d’ailleurs ici le personnage principal : cela va donc de soi. Si l’on exige un témoignage positif, celui de Robinet pourrait être allégué, dans les vers déjà cités :

Ce *Medicus* tout nouveau

Et de vertu si singulière

Est le propre *Monsieur Molière*.

Cela paraît bien clair, et l’on ne peut guère douter que Robinet ne nomme Molière comme acteur dans le rôle du *Medicus*, et non comme auteur de la pièce. Si pourtant l’on hésitait sur le sens, voici un document encore plus incontestable. Dans l’inventaire fait le 15 mars 1673, après la mort de Molière, son costume de Sganarelle est décrit : « Un coffre de bahut rond, dans lequel se sont trouvés les habits pour la représentation du *Médecin malgré lui* consistant en pourpoint, haut-de-chausses, col, ceinture, fraise et bas de laine et escarcelle, le tout de serge jaune, garni de radon[[43]](#footnote-43) vert ; une robe de satin avec un haut-de-chausses de velours ras $23$ ciselé[[44]](#footnote-44). » Il est superflu de faire remarquer que le personnage ainsi vêtu est bien celui qui est dépeint dans la pièce : « Un homme qui a une large barbe noire, et qui porte. un habit jaune et vert[[45]](#footnote-45). » Les différents comédiens qui ont été chargés du rôle de notre Sganarelle n’ont jamais manqué de porter ces couleurs du « médecin des perroquets ». Quant à la robe de satin, elle était réservée pour le moment où le Fagotier paraît en docteur.

Le même inventaire, énumérant les habits de théâtre de Mlle Molière, a cet article : « L’habit du *Médecin malgré lui*, composé en une jupe de satin couleur de feu, avec trois guipures et trois volants, et le corps de toile d’argent et soie verte[[46]](#footnote-46). » Ce brillant costume ne peut être que celui de Lucinde, dont, par conséquent, le rôle fut joué par Mlle Molière.

*Le Mercure de France* de décembre 1739 dit[[47]](#footnote-47) que *Le Médecin malgré lui*, « après la mort de Molière, fut représenté par les sieurs de Rosimond, du Croisy, de la Grange, Hubert, et par les Mlles de Brie et Guérin ». Ces acteurs, à l’exception de Rosimond, étaient tous dans la troupe de 1666 il est donc assez vraisemblable qu’ils avaient créé les rôles joués par eux à l’époque dont parle le *Mercure*; et l’on peut, conjecturer que la Grange fut le premier Léandre, du Croisy le premier Géronte. Il n’y a pas de doute que Rosimond avait pris le rôle de Sganarelle, puisque c’est à lui que furent donnés, en 1673, tous les rôles que Molière s’était réservés. Mlle Molière, devenue Mlle Guérin, avait probablement conservé le rôle de Lucinde ; s’il en était ainsi, il faut croire que Mlle de Brie jouait Martine, et peut-être que le rôle lui avait appartenu dès la première distribution de la pièce.

Il y a lieu de passer ici plus rapidement que dans les *Notices* des grandes comédies de Molière, sur le souvenir des représentations, sur les noms des acteurs qui y ont brillé : non pas qu’il ne faille aussi beaucoup d’art, et qu’il ne se soit produit des talents dignes de notre première scène, dans les pièces $24$ de notre auteur auxquelles le nom de farces ne saurait convenir que si ce nom n’exclut pas l’idée du vrai comique. Combien, non seulement de verve, mais de finesse et de naturel jusque dans la fantaisie ne demande pas un rôle comme celui de Sganarelle, pour que l’acteur y soit véritablement l’interprète de l’auteur !

Au même passage du *Mercure de France* que déjà nous avons eu à citer, nous trouvons [[48]](#footnote-48)que, le 11 décembre 1739, un des rôles de début de Dugazon fut celui du Médecin malgré lui, qu’il joua avec applaudissement. Ce Dugazon est le premier de ce nom ; le second, plus célèbre, et qui était son fils, ne parut au Théâtre-Français qu’en 1771 ; il représenta aussi Sganarelle avec grand succès. Vers le même temps que le plus ancien Dugazon, et sans doute un peu avant lui, on rencontre le Sage, dit de Monménil, qui mérite de n’être pas oublié ici, parce qu’il semble que le fils de l’auteur de *Gil Blas* devait, de naissance, s’entendre avec Molière, et parce qu’il était en effet un comédien de talent. Il fut sans doute remarqué dans le rôle de Sganarelle, puisque une estampe du temps le représente revêtu de l’habit du fantastique médecin. Un des souvenirs qu’a laissés l’excellent acteur Préville, dont les débuts sont de 1753, est la perfection de son jeu dans le même personnage. Plus tard, la Comédie-Française n’a pas manqué non plus de bons Sganarelle. Thénard (1807-1825) est un de ceux que l’on cite. Dans la collection des costumes de théâtre publiée chez Martinet (no 364), il est représenté dans la scène v de l’acte I, embrassant la bouteille jolie. Depuis on a vu successivement et fort goûté dans ce rôle Cartigny, Monrose, Samson, Piegnier, qui, tout le monde s’en souvient, fut un de ceux qui le jouèrent le mieux, enfin, très dignes de leurs devanciers, M. Got, et, pour arriver jusqu’au moment présent, M. Coquelin.

Le rôle moins marquant de Géronte était, il y a quelque quarante ans, rempli à merveille par Duparai. Il était particulièrement plaisant dans la dernière scène de la pièce, lorsque, tenant le bâton levé sur Léandre, il l’abaissait tout à coup, à la nouvelle que le séducteur était devenu un riche héritier, et le $25$ saluait en lui disant avec conviction[[49]](#footnote-49) : « Monsieur, votre vertu m’est tout à fait considérable. »

Nous n’avons pas coutume de parler des représentations des comédies de Molière sur d’autres théâtres que celui qu’on appelle encore aujourd’hui sa maison. Qu’une exception nous soit permise ici pour un théâtre étranger où l’on nous rapporte qu’un des rôles du *Médecin malgré lui* fut joué par le grand poète de l’Allemagne. C’est un petit fait anecdotique assez curieux que Goethe représentant, dans cette comédie, le personnage de Lucas devant la cour de Weimar.[[50]](#footnote-50)

Imitateurs et traducteurs ont voulu faire connaître *Le Médecin malgré lui* en tous pays. Parlons d’abord des imitateurs. Dans le théâtre de Miss Susanna Centlivre on trouve une comédie intitulée *Love’s contrivance* [*Stratagème d’amour*] or *Le Médecin malgré lui*, jouée sur le théâtre royal de Drury-Lane, et imprimée en 1703[[51]](#footnote-51). La comédienne-auteur dit dans sa *Préface*: « Quelques scènes, je le confesse, ont été en partie empruntées à Molière, et j’ose me vanter que l’imitation n’y a pas fait de tort. Elles m’ont semblé agréables en français, et je n’ai pu m’empêcher de penser qu’elles pourraient divertir sous le costume anglais. » On voit que Miss Centlivre portait sans trop d’humilité le poids de sa dette, et affrontait le voisinage de l’esprit de Molière, sans craindre d’en être écrasée. « Les Français, dit-elle encore, ont dans le tempérament une gaieté si légère, que la moindre lueur d’esprit les fait rire aux éclats, tandis qu’elle nous ferait tout juste sourire. » Celle qui $26$ entrait si peu dans notre manière de sentir la force comique pouvait-elle assez bien comprendre Molière pour lui dérober le secret de sa franche gaieté ? Dans *Love’s contrivance*, les charmantes plaisanteries du premier acte du *Médecin malgré lui* mêlées à celles du *Mariage forcé* de Molière (les anciens nommaient cela *contaminare fabulas*) sont noyées dans une intrigue qui ne fait beaucoup rire ni sourire la légèreté française. Les personnages de Molière ont perdu leur vrai caractère. Le Fagotier, valet intrigant qui a été au service de l’amant de la Lucinde anglaise, ne saurait plus rien avoir de la piquante originalité de Sganarelle.

Une moins incomplète et beaucoup meilleure imitation, sur le théâtre anglais, est celle du célèbre Fielding, dont on a pu dire, non sans raison, que « son esprit semblait naturellement en sympathie avec celui de Molière[[52]](#footnote-52). » Fielding fit jouer, en 1732, sur le théâtre de Drury-Lane, *The Mock Doctor*, or *The Dumb lady curd,* *a comedy done from Molière*, « *Le Docteur pour rire*, ou *La Muette guérie*, comédie d’après Molière[[53]](#footnote-53). » L’auteur de *Tom Jones* avait été charmé par l’étincelante gaieté du *Médecin malgré lui*, « celle des pièces fantasquement plaisantes (*humourous*) de Molière, disait-il dans la *Préface* de son imitation (p. 105), qui a toujours passé en France pour la meilleure ». Quoique nous ne soyons pas d’avis de compter, comme on l’a fait quelquefois, le *Mock Doctor* parmi les traductions de notre comédie, Fielding s’écarte peu des traces de son auteur, en conserve les spirituelles saillies, mais les accommode quelquefois aux mœurs anglaises. Pour en donner un exemple dès la première scène, *Dorcas* (Martine), après avoir reproché à *Gregory* (Sganarelle) d’être un débauché, qui mange tout son bien, ajoute : « et qui, du matin au soir, ne sort pas du cabaret à bière (*alehouse*) ». Gregory répond : « C’est vivre en gentilhomme, puisque le squire en fait autant. » Marquer $27$ ainsi de son propre cachet ce que, d’une scène étrangère, il transporte sur la sienne est le droit d’un homme d’esprit.

Fielding a d’ailleurs rendu hommage à son modèle en n’usant que modérément des libertés d’un imitateur. Une des plus grandes qu’il ait prises, c’est d’avoir ajouté une scène entière de son invention, la XIVe, entre Gregory et Dorcas : c’était une complaisance pour une actrice, Miss Raftor, qui trouvait son rôle trop court. Il a fait chantera ses personnages quelques couplets mêlés au dialogue. À d’autres imitateurs en France *Le Médecin malgré lui* a aussi inspiré des chansons : Molière s’était contenté de celle du Fagotier.

Beaucoup plus récemment que Fielding, le poète espagnol don Leandro Fernandez de Moratin, mort en 1828 à Paris, où sa tombe a été longtemps près de celle de Molière[[54]](#footnote-54), a fait représenter sur le théâtre de Barcelone, le 5 décembre 1814, *Le Médecin à coups de bâton (el Medico a palos*), comédie en trois actes et en prose. Ce n’était pas la première fois qu’il imitait Molière : deux ans auparavant, il avait introduit en Espagne *L’École des maris* par son *Escuela de los maridos*. Dans ces deux pièces, il n’a pas été simple traducteur. Nous n’avons à parler ici que de la première. Là il abrège : la scène II de l’acte Ier, la scène II de l’acte III sont supprimées. Ainsi disparaissent trois personnages, M. Robert et les deux paysans, Thibaut avec son fils Perrin. Il est pourtant difficile de croire qu’ils faisaient longueur, et qu’il importait beaucoup de rendre l’action plus rapide. Ce que nous ne voudrions pas critiquer, c’est la suppression de quelques plaisanteries trop hardies, d’expressions trop salées, qui n’auraient pas trouvé un bon accueil sur la scène pour laquelle Moratin écrivait. Sur la nôtre, nous passons davantage à Molière, par respect pour l’archaïsme. La plaisanterie gauloise garde pour nous ses franchises dans ses pièces. Nous nous rappelons qu’elle n’offensait pas les oreilles au dix-septième siècle, où la morale du théâtre n’était pas après tout plus mauvaise que de notre temps.

Au nombre des imitations du *Médecin malgré lui* doit-on mettre une pièce du célèbre poète danois Holberg, dont le théâtre appartient à la première moitié du dix-huitième siècle ? $28$ Ce ne serait pas du moins au même titre que le *Medico a palos* et que le *Mock Doctor*. En général, Holberg, qui a gardé une véritable originalité, s’est montré beaucoup moins imitateur, à proprement parler, de Molière que disciple pénétré de son génie[[55]](#footnote-55), disciple indépendant, qui n’a pas cherché à s’approprier tel ou tel de ses ouvrages. On note cependant chez lui un assez grand nombre de réminiscences de scènes de Molière, par exemple dans *Le Voyage à la source*[[56]](#footnote-56), qui est la comédie qu’on a souvent rapprochée du *Médecin malgré lui*. Là, point de fagotier, point de médecin par force. La pièce danoise, au fond très différente de la nôtre, est une satire des réunions populaires qui, chaque année, vers la Saint-Jean, se tenaient autour d’une source. Les caractères appartiennent en propre à Holberg ; ils présentent les types presque invariables que son théâtre aime à reproduire constamment sous les mêmes noms, à peu près comme le théâtre italien. Il n’en est pas moins vrai que *Le Voyage à la source* se prête à des comparaisons avec *Le Médecin malgré lui*, non seulement par des détails, mais aussi par quelques-unes des données du sujet. Nous y trouvons une Léonora qui est, comme Lucinde, contrariée dans son amour pour un autre Léandre. Si Lucinde feint d’être muette, Léonora simule aussi une maladie, non pas tout à fait la même ; elle n’a perdu la parole que pour la remplacer par le chant : inquiétant symptôme de folie, qui désole son père Jeronimus, notre Géronte. Jeronimus fait appeler le docteur Bombastus. Un valet de Léandre, Heinrich, s’introduit sous le nom du grand médecin, afin d’ordonner un voyage à la source, qui procurera aux deux amants une occasion de rendez-vous. Il amène avec lui, pour l’assister, Léandre, qu’il donne pour un licencié, comme Sganarelle le donne pour un apothicaire. Dans la séance où le faux docteur vient examiner la malade (scène vu de l’acte Ier), il étale $29$ son savoir à la façon de notre fagotier. Son latin extravagant, les bribes de rudiment qu’il débite, plusieurs autres des plus amusantes plaisanteries de cette scène sont des emprunts faits à Molière. Holberg y mêle quelques traits facétieux qui sont à lui, comme cette parole qu’en arrivant Heinrich adresse à Jeronimus : « C’est bien, n’est-ce pas, à la personne qui est folle que je parle ? » Il est permis de se demander si, dans cette scène, et dans d’autres endroits de sa comédie, Holberg n’a pas été moins directement imitateur de Molière, que de Regnard, dans *Les Folies amoureuses*, jouées pour la première fois en janvier 1704. Là, en effet, nous avons Agathe qui, en chantant, contrefait la folle, et Crispin, valet de l’amant d’Agathe, qui se donne pour médecin, et dit au tuteur d’Agathe[[57]](#footnote-57) :

Je voudrais qu’à la fois vous fussiez maniaque.

Atrabilaire, fou, même hypocondriaque,

Pour avoir le plaisir de vous rendre demain

Sage, comme je suis, et de corps aussi sain.

Le tuteur répond :

Je vous suis obligé, Monsieur, d’un si grand zèle.

Et dans *Le Voyage a la source*, Heinrich : « Je souhaiterais, Monsieur, que vous eussiez vous-même un demi-cent d’infirmités et de maladies, afin que je pusse faire sur vous la preuve de mon savoir. » Jeronimus : « Grand merci, Monsieur le Docteur. » Il est évident d’ailleurs que nous revenons par un détour au *Médecin malgré lui*, dont Regnard a mis à profit la scène II de l’acte II.

A côté des imitations étrangères nous avons nous-mêmes nos imitations du *Médecin malgré lui*, qui ne mériteraient pas toutes qu’on s’en souvînt, si l’on n’y trouvait un témoignage de la popularité de la pièce de Molière.

Sur le théâtre des Marionnettes d’Alexandre Bertrand, à la foire Saint-Germain[[58]](#footnote-58), on représenta, en 1715, un vaudeville imité du *Médecin malgré lui* ; c’est la même pièce, dit-on, qui $30$ plus tard fut retouchée par de Montbrun (pseudonyme de François Decomberousse), et jouée sur le théâtre de l’Odéon, en décembre 1814.

Le 26 janvier 1792, on donna sur le théâtre de la rue Feydeau *Le Médecin malgré lui*, opéra français en 3 actes[[59]](#footnote-59). Les paroles de cet opéra-comique étaient du gai chansonnier Désaugiers, alors très jeune ; la musique, de son père. L’ouvrage, dit l’auteur d’une *Notice sur* *Désaugiers*[[60]](#footnote-60), « eut beaucoup de succès. La plupart des airs, que Désaugiers a employés depuis dans plusieurs de ses pièces, sont devenus vaudevilles ».  Ce n’est probablement pas comme très bons révolutionnaires que les Désaugiers avaient eu l’idée d’introduire dans leur pièce, d’une façon plaisante, l’air populaire *Ça ira*.

« Le Médecin malgré lui, comédie de Molière, arrangée en opéra-comique par MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de M. Charles Gounod », a été entendu pour la première fois au Théâtre-Lyrique de Paris, le 15 janvier 1858. La prose de Molière a été scrupuleusement respectée dans le dialogue. On a même conservé, autant qu’on l’a pu, les paroles du texte, dans les morceaux de chant, ou bien on a pris tantôt des couplets entiers, tantôt des vers, dans *Mélicerte* et dans *La Princesse d’Élide*.

L’édition originale du *Médecin malgré lui* porte la date de 1667. C’est un in-12 (de 152 pages et 2 feuillets liminaires précédés d’une estampe), dont voici le titre :

*Le Médecin malgré lui*.

Comédie.

Par I. B. P. de Molière.

A Paris,

Chez Jean Ribou,

au Palais sur le

Grand Peron, vis à vis la porte de l’Église

de la Sainte Chapelle, à l’Image S. Louis.

M.DC.LXVII.

*Avec Privilège du Roy*.

$31$ L’Achevé d’imprimer est du 24 décembre 1666 ; le Privilège, du 8 octobre, est donné pour sept années à Molière, qui a cédé et transporté son droit « à Jean Ribou, marchand libraire à Paris, pour en jouir suivant l’accord fait entre eux ».

Une seconde édition détachée a paru bien peu de temps après la mort de Molière : l’Achevé d’imprimer pour la seconde fois est du 21 mars 1678 ; on lit sur le titre : *Et se vend pour la veuve de l’Auteur. À Paris, chez Henry Loyson*.

*Le Médecin malgré lui* a été souvent traduit et dans beaucoup d’idiomes. Sans parler des langues les plus répandues, nous en citerons une version en danois (1842) ; trois en suédois (1801, 1842, 1860) ; deux en russe (1685, 1788) ; deux en serbo-croate (1870 et s.d.) ; huit ou neuf en polonais (1754, 1779, 1780 ( ?), 1782, 1822, et quatre s.d.) ; une en tchèque (1825) ; une en dialecte de Maestricht (1856), outre quatre néerlandaises, dont deux en vers, l’une de 1671, l’autre de 1711 ; une en grec ancien (1875) et une en grec moderne (1862) ; une en arménien (1851) ; une en magyare (1792) ; une en turc (1869) : sur cette dernière, voyez la *Bibliographie moliéresque*, p. 206, no 976.

### Acteurs.

$33$ Sganarelle, mari[[61]](#footnote-61) de Martine[[62]](#footnote-62).

Martine, femme de Sganarelle.

M. Robert, voisin de Sganarelle.

Valère, domestique[[63]](#footnote-63) de Géronte.

Lucas, mari de Jacqueline.

Géronte, père de Lucinde.

Jacqueline, nourrice chez Géronte, et femme de Lucas.

Lucinde, fille de Géronte[[64]](#footnote-64).

Léandre, amant de Lucinde.

$34$ Thibaut, père de Perrin[[65]](#footnote-65).

Perrin, fils de Thibaut, paysan[[66]](#footnote-66).

## Mélicerte.

Comédie pastorale héroïque représentée pour la première fois à Saint-Germain en Laye, pour le Roi au ballet des muses, en décembre 1666 par la troupe du Roi.

Notice[[67]](#footnote-67).

$125$ Dans les fêtes brillantes et galantes auxquelles le *Ballet des Muses* servit de cadre, et que Louis XIV fit célébrer à Saint-Germain, depuis le 2 décembre 1666 jusqu’au 19 février de l’année suivante, trois pièces furent la contribution de Molière aux divertissements : *Mélicerte*, la *Pastorale comique* et *Le Sicilien*. On lit dans le *Registre de la Grange* pour les années 1666 et 1667 : « Le mercredi 1er décembre [1666], nous sommes partis pour Saint-Germain en Lave, par ordre du Roi. Le lendemain, on commença *Le Ballet des Muses*, où la Troupe était employée dans une pastorale intitulée *Mélicerte*, puis celle de *Coridon*[[68]](#footnote-68). Quelque temps après, dans le même $126$ *Ballet des Muses*, on y ajouta la comédie du *Sicilien*. La Troupe est revenue de Saint-Germain le dimanche 20e février 1667. » Le *Registre* établit donc l’ordre dans lequel les trois pièces se succédèrent ; mais il ne précise pas la date de chacune d’elles. Nous ne la trouverons pas non plus dans le livret du *Ballet des Muses*.

Cependant, comme ce livret, qui seul nous a conservé quelques fragments de la *Pastorale comique*, nous paraît inséparable de l’histoire des trois pièces de Molière jouées pendant les fêtes de Saint-Germain, c’est lui que nous interrogerons d’abord sur cette histoire ; et puisqu’il ne résout pas le petit problème chronologique que le *Registre de la Grange* laisse indéterminé, nous en chercherons ailleurs l’éclaircissement.

L’idée et le plan du *Ballet des Muses*, que l’abbé de Marolles, longtemps avant les fêtes de 1666, semble avoir suggérés[[69]](#footnote-69), sont dus à Bensserade, au moins très probablement ; il est certain qu’il en avait écrit les chansons, ainsi que les vers sur la personne et le personnage de ceux qui y dansaient. Ce qui n’est pas de lui, ce sont les petites comédies qu’on intercala dans le ballet ; il avait dû seulement en marquer la place. L’une d’elles, intitulée *Les Poètes*, est d’un auteur dont on nous a laissé ignorer le nom ; les autres sont celles que nous venons de nommer comme appartenant à Molière.

On sait que le *livre* de chaque ballet, qui en était comme le programme détaillé, expliquant les *entrées* et donnant les vers des *récits*, était distribué aux spectateurs, et quelquefois vendu ensuite au public[[70]](#footnote-70).

$127$ Le livret ou *livre* du *Ballet des Muses* est venu jusqu’à nous dans plusieurs états différents, dont il convient de parler ici. Nous ne voyons pas qu’on les ait encore fait connaître complètement. Là cependant se trouve l’explication de quelques difficultés qui se sont rencontrées au sujet de la place à donner à *Mélicerte* dans le ballet. Il n’est pas inutile d’ailleurs de savoir à quoi s’en tenir sur ce livret, dont nous reproduirons le texte[[71]](#footnote-71), à la suite des fragments qu’il contient de la *Pastorale comique* et du *Sicilien*, qui y est analysé. Nous le donnerons sous sa dernière forme ; mais il faut savoir ce qu’il était avant qu’il l’eût reçue.

Les divers exemplaires que nous avons vus du livret portent tous le même titre : *Ballet des Muses. Dansé par Sa Majesté a son château de Saint-Germain en Laye, le 2e décembre 1666* ; tous ont ce même millésime de 1666[[72]](#footnote-72). Ce livret a été pourtant remanié plusieurs fois, après les changements successifs que les divertissements ont subis, et qui, pour ne parler du moins que de ceux dont il reste des traces, sont de l’année suivante. Robinet, dans sa *Lettre en vers à Madame*, datée du 20 février 1667, au moment où les fêtes venaient de finir, a pu dire avec vérité que le ballet avait changé

encor beaucoup plus

De visages que *Protéus*.

Le livret aussi se lit Protée et se transforma, sans toutefois prendre jamais un nouveau titre. Il fut d’abord mis en vente dès les premiers jours des fêtes, comme Robinet l’atteste dans sa lettre du 11 décembre 1666, écrite le 11, où il avertit ainsi les curieux :

Pour de ce noble spectacle

Concevoir bien mieux la beauté,

Je leur conseille en vérité

D’aller, pour livre ou demi-livre.

En acheter le galant livre,

Que le substitut d’Apollon[[73]](#footnote-73)

En a fait à son ordinaire.

Après un témoignage si positif, on ne pouvait révoquer en doute l’existence d’une rédaction dans laquelle avait été décrit le ballet, tel qu’il fut représenté au commencement de décembre 1666 ; mais jusqu’ici on n’avait pas, que nous sachions, retrouvé « le galant livre » dans ce premier état. Notre Bibliothèque nationale le possède cependant. Que ce soit celui-là même, nous le regardons comme certain ; on va pouvoir en juger.

Quel était le *Ballet des Muses* dans sa première représentation ? La *Gazette* du 4 décembre 1666[[74]](#footnote-74) nous l’apprend :

« De Saint-Germain en Laye, le 4 décembre 1666.

« Le 2 du courant, fut ici dansé pour la première fois, en présence de la Reine, de Monsieur et de toute la cour, *Le Ballet des Muses*, composé de treize entrées : ce qui s’exécuta avec la magnificence ordinaire dans les divertissements de Leurs Majestés. Il commence par un dialogue de ces divinités du Parnasse, en l’honneur du Roi ; et tous les Arts, que l’on voit si bien refleurir par les soins de ce grand monarque, étant venus les recevoir, se déterminent à faire en l’honneur de chacune d’elles une entrée particulière. Dans la première, pour Uranie, on représente les sept Planètes. Dans la seconde, pour Melpomène, on fait paraître l’aventure de Pyrame et de Thisbé, désignés par le comte d’Armagnac et le marquis de Mirepoix. La troisième est une pièce comique, en faveur de Thalie. La quatrième, pour Euterpe, est composée de bergers et de bergères ; et Sa Majesté, pour s’y délasser, en quelque façon, de ses travaux continuels pour l’État , y représente l’un de ces pasteurs, accompagné du marquis de Villeroy, ainsi que Madame (*représente*) l’une des bergères, aussi accompagnée de la marquise de Montespan et des damoiselles de la Vallière $129$ et de Toussi[[75]](#footnote-75). Dans la cinquième, pour Clio, se voit la bataille donnée entre Alexandre et Porus ; et la sixième, en faveur de Calliope, est dansée par cinq poètes. Dans la septième, qui est accompagnée d’un récit, paraît Orphée, qui, par les divers tons de sa lyre, inspire la douleur et les autres passions à ceux qui le suivent. La huitième, pour Erato, est dansée par six amants, entre lesquels Cyrus est désigné par le Roi, et Polexandre parle marquis de Villeroy. La neuvième, pour Polemnie, est composée de trois philosophes et de deux orateurs, représentés par les comédiens français et italiens. La dixième est de quatre Faunes et d’autant de femmes sauvages, en faveur de Terpsicore, avec un très beau récit ; et dans l’onzième il se fait une danse des plus agréables par ces Muses et les filles de Piérus, représentées par Madame, avec les filles de la Reine, de Son Altesse Royale, et d’autres dames de la cour. La douzième est composée de trois nymphes qu’elles avaient choisies pour juger de leur dispute ; et, dans la dernière, Jupiter vient punir les Piérides, pour n’avoir pas reçu le jugement qui avait été prononcé : toutes ces entrées étant si bien concertées et exécutées qu’on ne peut rien voir de plus divertissant. »

Il serait superflu d’appuyer cette citation de celle de la lettre en vers de Robinet, en date du 12 décembre, dont nous avons tout à l’heure extrait l’annonce de la vente du livret. Cette lettre, qui explique aussi les treize entrées, ne fait que confirmer, sans y rien ajouter, le compte rendu de la *Gazette*. Bornons-nous à en citer le passage où il est parlé, dans la troisième entrée, de la pièce de Molière :

Thalie, aimant plus sagement[[76]](#footnote-76)

Ce qui donne de l’enjouement,

Est comiquement divertie

Par une belle comédie,

Dont *Molière*, en cela docteur,

Est le très admirable auteur.

Si l’exemplaire tout à l’heure mentionné du livret, qui est $130$ évidemment le plus ancien de tous ceux que nous avons eus sous les yeux, est comparé avec l’article de la *Gazette* et la *Lettre à Madame*, on trouvera que tout concorde. Il renferme aussi les treize entrées. Dans la troisième, où la *Pastorale comique* a été plus tard insérée, on lit seulement : « Thalie, à qui la comédie est consacrée, a pour son partage une pièce comique représentée par les comédiens du Roi, et composée par celui de tous nos poètes qui, dans ce genre d’écrire, peut le plus justement se comparer aux anciens[[77]](#footnote-77). » Ces lignes ont été conservées dans les exemplaires postérieurement remaniés ; mais elles y sont suivies de la désignation et de l’analyse, qui manquent ici, de la pièce comique. Il est à remarquer que la *Gazette* du 4 décembre et la lettre de Robinet, qui parlent aussi de la comédie de Molière, ne le font pas moins vaguement que la première impression du livret, et se contentent de même du nom de « pièce comique » ou de « comédie. »

Pour la sixième entrée, qui, de même que la troisième, fut plus tard modifiée, l’exemplaire dont nous parlons n’est pas moins d’accord avec les comptes rendus de la *Gazette* et de Robinet, datés du 4 et du 12 décembre 1666. Il met semblablement dans cette entrée de Calliope les cinq Poètes dansants, au lieu de la petite comédie des *Poètes* qui encadre la *Mascarade espagnole*, et qu’on y introduisit depuis :

« Pour Calliope, mère des beaux vers, cinq poètes, de différents caractères, dansent la sixième entrée.

*Cinq poètes.*

M. Dolivet[[78]](#footnote-78).

*Poètes sérieux :* le sieur Mercier et Broüard.

*Poètes ridicules :* le sieur Pesan et le Roy[[79]](#footnote-79). »

Il ne manque donc rien à la parfaite conformité de cette impression du *livre* avec ce qu’ailleurs nous avons appris des divertissements du a décembre ; c’est la seule dont on en puisse $131$ dire autant, la seule qui puisse avoir été mise en vente d’aussi bonne heure que le dit Robinet.

Cette impression a quarante pages. La treizième et dernière entrée est à la page 16. Les *Vers sur la personne et le personnage de ceux qui dansent au Ballet* commencent à la page 17, et finissent à la page 4o.

Faisons connaître un second état du livret. Il nous est donné par un autre exemplaire appartenant aussi à la Bibliothèque nationale. Le texte n’en diffère pas de celui du précédent jusqu’à la troisième entrée, où est insérée la *Pastorale comique*, dont l’analyse et les fragments, qui commencent à la page 7, finissent à la page 18. À partir de la page 19, où se trouve la quatrième entrée, il n’y a plus rien qui pour le texte offre des différences avec l’exemplaire précédent. On peut remarquer seulement que la page qui suit la page 20, porte le chiffre 9, au lieu de 21, et que la pagination continue ainsi, de façon que la dernière page porte le chiffre 40, comme le premier exemplaire dont nous venons de parler, quoique ce second soit en réalité de 52 pages. Il semble donc qu’on ait tout simplement ici, pour faire l’économie d’une nouvelle composition, réuni aux feuilles remaniées les feuilles de la première impression. Cependant, s’il en est ainsi, il faut qu’il y en ait eu plusieurs tirages, plus ou moins modifiés ; car, en comparant les pages correspondantes des deux exemplaires dont il s’agit, on reconnaît quelques différences typographiques. Les caractères employés ne sont pas toujours les mêmes, et à la page 13, dans la neuvième entrée, le premier exemplaire a mis deux fois « orateurs grecs », pour « orateurs latins », et « philosophes latins », pour « philosophes grecs », faute corrigée dans le second. Ces remarques minutieuses, qu’il serait aisé, mais inutile, de multiplier, il y a lieu de les renouveler dans l’examen comparé de la plupart des autres exemplaires que nous aurons encore à citer. Elles ne permettent pas de croire que les imprimeurs aient toujours conservé la même composition dans toutes les pages où il n’y avait pas de modifications du Ballet à introduire. Le livret a été plusieurs fois réimprimé, avec plus ou moins de changements, dans toutes ses parties.

Nous avons dit que si la pagination du second exemplaire eût été régulière, il eût fini à la page 52. C’est précisément $132$ ce que nous trouvons dans un troisième, qui ne diffère du second que par la régularité rétablie dans la pagination et par quelques autres particularités typographiques[[80]](#footnote-80).

Nous ne comptons encore, dans ce que nous avons dit jusqu’ici, que deux états du livret, distingués l’un de l’autre par l’omission, dans le premier état, du nom de la comédie de Molière ; par l’indication et l’analyse, dans le second, de la *Pastorale comique*.

Un quatrième exemplaire, qui est, comme les précédents, à la Bibliothèque nationale, nous donne un état nouveau semblable au second et au troisième exemplaire jusqu’à la sixième entrée ; là, aux « cinq Poètes » dansants il substitue « *Les Poètes*, petite comédie », avec la *Mascarade espagnole*. La page 36 finissant la treizième entrée, la page 37 devrait, comme la page 29 du troisième exemplaire, commencer les *Vers sur la personne et le personnage de ceux qui dansent au Ballet*; mais ils sont entièrement omis et remplacés par une quatorzième entrée, bien qu’on ait laissé au bas de la page 36 les mots : « Treizième et dernière entrée ».

L’entrée nouvelle, ajoutée aux treize du ballet primitif, est remplie par *Le Sicilien*, par une analyse du moins de la pièce, qui va jusqu’à la page 47, la dernière de ce livret, où nous trouvons le Ballet au troisième état[[81]](#footnote-81). On voit que, malgré les additions, il a cinq pages de moins que l’exemplaire qui représente cet état précédent : c’est qu’il ne donne pas, nous l’avons dit, les vers de la fin.

Nous en avons fini à peu près avec les métamorphoses du *Protée*, pas tout à fait pourtant. Au tome IV d’un recueil de ballets que possède également la Bibliothèque nationale, se $133$ trouve un livret du *Ballet des Muses* qui, à ne prendre d’abord garde qu’aux 47 pages où il donne l’explication des *entrées* et les *récits*, est, de tous points, identique avec le dernier dont nous avons parlé. Une serait donc pas à mentionner, si, après la page 47 et le verso blanc qui la suit, n’avaient été ajoutés les *Vers sur la personne et le personnage de ceux qui dansent au Ballet*. Ces pages supplémentaires ne continuent pas la pagination de celles auxquelles on les a réunies, car elles commencent au chiffre 29, et non, comme il eût fallu, au chiffre 49- De la page 29 à la page 52, tout est d’accord avec l’exemplaire que nous avons décrit le troisième, et l’on semble bien s’être borné à joindre à la nouvelle impression les feuilles d’une impression précédente, sans en avoir changé la pagination ; ce ne seraient pas, il est vrai, celles de notre troisième exemplaire, car il y a des différences typographiques : ce seraient des feuilles empruntées à quelque autre réimpression. En résumé, il n’y aurait rien ici de nouveau à signaler, si tout finissait à la page 52 ; mais il y a soixante pages ; et ce que renferment les huit dernières ne s’était pas encore rencontré dans les exemplaires précédents. Aux pages 53-56, celui-ci nous donne des vers se rapportant à une *Entrée des Espagnols et Espagnoles*; aux pages 67-60, des vers qui sont pour une *Entrée des Maures*. Bien que l’on n’indique pas dans lesquelles des quatorze entrées ces vers devaient trouver place, on voit facilement que les premiers ont été faits ¡jour la sixième, où la *Mascarade espagnole* était insérée dans la comédie des *Poètes*, et les seconds pour la quatorzième entrée, celle du *Sicilien*.

Cette nouveauté n’est peut-être pas suffisante pour faire reconnaître encore un nouvel état du Ballet ; c’est du moins un complément du dernier de ceux que nous avons constatés. Il est d’ailleurs sans importance pour nous, qui ne cherchons ici que Molière. Les vers ajoutés, sans doute à un dernier moment des fêtes, ne se trouvent pas dans les œuvres de Bensserade[[82]](#footnote-82) ; ils sont pourtant bien de sa manière et dans $134$ son goût ; et ceux qui sont pour le Roi, Monsieur le Grand et le marquis de Villeroy, *Maures*; pour Madame, Mlle de la Vallière, Mme de Rochefort et Mlle de Brancas, *Mauresques*, bien qu’ayant rapport à l’entrée du *Sicilien*, ne sauraient être attribués à Molière, dont ce n’est ni le tour d’esprit, ni la langue. On ne les trouvera pas ci-après dans le *Ballet*, non plus que les autres qui servent comme d’appendice aux 47 pages du livret définitif, les seules que nous ayons cru utile de mettre sous les yeux des lecteurs de Molière, il n’y aurait eu à conserver que les vers pour la troisième entrée, parce qu’ils sont pour la personne de notre poète. Il suffit de les citer ici :

IIIe Entrée.

*Comédie.* —*Molière et sa troupe*.

*Pour Molière*.

Le célèbre *Molière* est dans un grand éclat :

Son mérite est connu de Paris jusqu’à Rome.

Il est avantageux partout d’être honnête homme,

Mais il est dangereux avec lui d’être un fat[[83]](#footnote-83).

L’examen que, d’après les livrets, nous venons de faire du *Ballet des Muses*, dans ses états différents, prouve que les pièces de Molière n’y ont jamais eu place que dans la troisième et la quatorzième entrée. Les auteurs de *L’Histoire du théâtre français*, croyant sans doute que *La Pastorale comique* avait été donnée, dès les premières représentations, dans la troisième entrée, et ne sachant plus où mettre *Mélicerte*, ont supposé[[84]](#footnote-84) que cette dernière comédie avait appartenu à l’entrée suivante, en l’honneur d’Euterpe ; mais cette quatrième entrée, au témoignage du livret, a de tout temps été remplie par des danses et chants de bergers et de bergères, qui n’ont rien à voir avec notre Pastorale héroïque. Le fait hors de doute est que *La Pastorale comique* remplaça un jour, $135$ dans la troisième entrée, *Mélicerte*, retirée par l’auteur. À quelle date ? C’est la *Gazette* qui va nous en informer.

Suivons dans ce journal les vicissitudes du *Ballet*. Il ne paraît pas que le 5 décembre il y ait encore eu rien de changé.

« De Saint-Germain en Laye, le 10 décembre 1666.

« Le 5 de ce mois, la cour eut, pour la deuxième fois, le divertissement du *Ballet des Muscs*, qui fut suivi d’une magnifique collation[[85]](#footnote-85). »

« De Saint-Germain en Laye, le 23 décembre 1666.

« Le *Ballet des Muses* continue d’être ici le divertissement de la cour, depuis que l’on y a fait quelques changements, et ajouté d’autres choses, qui le rendent encore plus agréable[[86]](#footnote-86). »

De ces changements et additions le livret n’ayant gardé aucune trace, il ne s’agissait sans doute que de quelques nouveaux détails sans importance. Voici une modification plus intéressante, constatée au mois de janvier suivant :

« De Saint-Germain en Laye, le 7 janvier 1667.

« Le 5, les réjouissances (*celles de la naissance d’une fille, du Roi)* en furent continuées par le *Ballet :* lequel divertit d’autant plus agréablement la cour, qu’on y avait ajouté une pastorale des mieux concertée[[87]](#footnote-87). »

Cette pastorale, étant alors une nouveauté qu’on avait ajoutée, ne saurait être le chœur des bergers et des bergères de la quatrième entrée, dont la *Gazette* du 4 décembre avait déjà parlé. Il est clair que c’est la *Pastorale comique* de Molière. La date de la première représentation de cette pièce se trouve donc fixée an 5 janvier 1667.

Après cette date, on embellit encore de plusieurs agréments *Le Ballet des Muses.*

« De Saint-Germain en Laye, le 28 janvier 1667.

$136$ « Le 25, on continua le divertissement du *Ballet des Muses*, avec de nouveaux embellissements, entre lesquels était une Entrée espagnole, qui fut trouvée des mieux concertées et des plus agréables[[88]](#footnote-88)… »

Il s’agit de la *Mascarade espagnole* que le livret place dans la sixième entrée, à la scène IV de la comédie des *Poètes*, jouée par la troupe royale de l’Hôtel de Bourgogne.

« De Saint-Germain en Laye, le 4 février 1667.

« Le 31, la cour prit derechef le divertissement du *Ballet*, qui paraît toujours nouveau et de plus en plus agréable par les scènes qu’on y ajoute et les autres embellissements des mieux concertés[[89]](#footnote-89). »

Nous sommes portés à croire que les scènes ajoutées le 31 janvier sont celles de la comédie des *Poètes*, et que la *Mascarade espagnole* en avait été d’abord indépendante. Il se pourrait cependant que l’une et l’autre eussent été données ensemble dès le 25. C’est ici une question de peu d’intérêt.

Ce qui resterait encore à citer de la *Gazette*, réservons-le pour la *Notice* du *Sicilien*, dont nous aurons aussi à chercher la date. Celle du 5 janvier 1667, que nous avons assignée à la *Pastorale comique*, est confirmée par le témoignage de Robinet, dans sa lettre en vers du 9 janvier, où il parle assez plaisamment de la naissance de la jeune princesse, qui fit laisser là le Ballet au « cher papa » :

Mercredi, le cas est certain,

Le Ballet fut[[90]](#footnote-90) des mieux son train,

Mélangé d’une *Pastorale* Qu’on dit tout à fait joviale,

Et par *Molière* faite exprès,

Avecque beaucoup de progrès.

Ce mercredi d’avant le dimanche 9 janvier était le 5 : c’est la même date que nous avons trouvée dans la *Gazette* pour $137$ la représentation de la « pastorale des mieux concertée ». Ce que la *Gazette* n’avait pas fait, Robinet annonce expressément cet ouvrage comme celui de Molière. Il est étrange avec son *progrès*, dont, au reste, il n’avait pu juger par lui-même : il est vrai que le mot n’est là sans doute que pour la rime. Les personnes à qui *Mélicerte* avait paru surpassée, devaient être de celles qui trouvent *tout nouveau tout beau*.

Il est donc prouvé surabondamment que *Mélicerte* et la *Pastorale comique* ont été représentées l’une et l’autre dans la troisième entrée, non pas ensemble, mais successivement : *Mélicerte* le 2 décembre 1666 ; la *Pastorale* le 5 janvier 1667, et probablement aussi dans la reprise que la *Gazette* du 22 octobre 1667 rapporte en ces termes : « Le 18 et le 20 de ce mois, le Roi prit (*à Saint-Germain*) le divertissement d’un ballet tiré des plus belles entrées de celui des *Muses*, accompagnées de récits, de concerts et de tous les autres agréments ordinaires. »

Pourquoi cette *pastorale héroïque* de *Mélicerte*, qui avait été assez goûtée pour que Robinet la nommât « une belle comédie »,  fit-elle une apparition si courte ? Pourquoi Molière l’avait — il remplacée par une autre bergerie, dont les débris conservés donnent à croire qu’elle ne valait pas la première, et que, jetée dans le même moule que tant d’autres de ce genre, elle était d’une fadeur médiocrement relevée par un comique assez bizarre ? On ne peut beaucoup s’étonner qu’il se fût dégoûté du roman héroïque de *Mélicerte*, et qu’il eût saisi l’occasion de le laisser là pour reverdir, ne l’ayant pas conduit jusqu’au dénouement en temps utile. Peut-être alors eut-il l’idée d’y substituer *Le Sicilien*, et, en attendant qu’il trouvât le loisir d’exécuter son nouveau dessein, se hâta-t-il de fournir, pour la place vide, quelques scènes provisoires.

Il est assurément regrettable qu’un tel génie ait eu si souvent à produire, sur commande, de petits ouvrages composés en toute hâte pour satisfaire à l’impatience royale, et dont il fallait accommoder le sujet aux galanteries frivoles des ballets ; mais sa complaisance était la rançon nécessaire de tant d’œuvres hardies : c’était à ce prix que pouvait être ménagée une faveur dont elles avaient besoin. À quoi bon même cette explication ? Loin que le chef des comédiens du Roi eût $138$ pu vouloir se dispenser de payer son tribut aux amusements de la cour, quel est le poète, le prince, le grand seigneur, la dame de cour, qui ait échappé à une obligation dont la présence du monarque, non seulement parmi les spectateurs, mais parmi les personnages chargés d’un rôle muet, faisait un glorieux privilège ? Sous les règnes précédents, au reste, on avait déjà vu ces mascarades royales, où les princes étaient mêlés aux comédiens, et dont tout poète de théâtre était nécessairement tributaire. Puisque l’impôt levé sur le génie de Molière était inévitable, n’insistons pas sur des regrets que lui-même sans doute n’eut guère, et admirons les ressources infinies, la facilité, la souplesse de son esprit lorsque, forcé de travailler en décorateur de fêtes, d’associer son art à celui des Bensserade et des Lully, il a su, d’un pinceau rapide, laisser sa marque inimitable dans la plupart au moins de ces légers à-propos, tous singulièrement variés. À côté des trois pièces par lesquelles il contribua aux agréments des grandes fêtes de Saint-Germain en 1666 et 1667, et dont une, *Le Sicilien*, est des plus heureusement originales, comptons toutes celles que, soit avant, soit après, il improvisa également pour les divertissements de la cour, et où il dut admettre le mélange des ballets et de la musique : *Les Fâcheux*, *Le Mariage forcé*, *La Princesse d’Élide*, *L’Amour médecin*; *puis George Dandin*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Les Amants magnifiques*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Psyché*, *La Comtesse d’Escarbagnas*. Si ce sont là, pour la plupart, des pièces brochées, qui en eût broché de semblables ? N’y a-t-il pas à s’étonner que, dans des amusements qui semblaient devoir être bagatelles d’un jour, la vraie comédie se soit, tant de fois, fait sa place, et que tout cela ait été bien loin de s’éteindre avec les illuminations de Vaux, de Versailles, de Saint-Germain et de Chambord ? *Le Malade imaginaire* ne fut-il pas d’abord, en projet, un divertissement de cour ? *Le Tartuffe* lui-même, on ne peut l’oublier, se montra primitivement au milieu des *Plaisirs de l’Ile enchantée*; mais il faut le mettre à part, parce que, s’il s’est glissé parmi les fêtes, et comme à leur abri, il n’y était pas attendu, et se trouvait certainement en dehors de leur programme.

Molière, après tout, a tiré assez bon parti de la tâche $139$ imposée. Il faut répéter d’ailleurs que très probablement ces corvées exigées de sa Muse ne lui déplaisaient pas trop. Nous penserions plutôt que, malgré toute sa supériorité sur les poètes et les musiciens, ses coopérateurs, mis, avec lui, en réquisition par les fantaisies royales, comme eux cependant, avec les sentiments qui étaient ceux de tous les contemporains, il trouvait plaisir et honneur à avoir pour théâtres de ses ouvrages ces belles salles des palais, quelquefois ces jardins splendides[[91]](#footnote-91), où le Roi se montrait tantôt en paladin, tantôt en dieu de la Fable, Neptune, Apollon ; où l’on admirait les Montespan et les la Vallière

conduites par l’Amour,

Dansant avec Louis sous des berceaux de fleurs[[92]](#footnote-92).

Seulement tout cet éclat, qui nous laisse à nous-mêmes une impression poétique, ne devait pas empêcher que le poète ne sentît son talent plus libre sur la scène du Palais-Royal ; que, tout en étant flatté d’être mêlé, avec ses camarades, aux plus nobles et même aux plus augustes figurants des fêtes, il n’éprouvât parfois quelque impatience, quand le faux goût de ces pompes mythologiques ou féeriques et de ces galanteries d’opéra l’éloignait de sa route si franche, et quand la précipitation forcée du travail ne lui permettait pas de mettre la dernière main à de premières ébauches.

On se souvient de cette comédie de *La Princesse d’Élide*, dont Marigny a dit spirituellement qu’elle « n’avait eu le temps que de prendre un de ses brodequins, et qu’elle était venue donner des marques de son obéissance un pied chaussé et l’autre nu[[93]](#footnote-93) ». Encore, dans cet équipage, que Molière ne voulut point prendre la peine plus tard de rendre moins irrégulier, n’était-elle pas demeurée en chemin. Un peu boiteuse, il l’avait pourtant fait arriver, tant bien que mal, moitié envers, moitié en prose. Il fut pour *Mélicerte* plus insouciant encore. Ayant manqué de temps pour la mener d’abord $140$ jusqu’au bout, il n’alla pas la reprendre où il l’avait quittée. Elle resta comme elle était, avec ses deux actes en vers, joués à Saint-Germain, qui ne faisaient que commencer à nouer l’action. Dans cet état de pièce inachevée, elle a été recueillie par les éditeurs de 1682, qui avertissent que « Sa Majesté en ayant été satisfaite pour la fête où elle fut représentée, le sieur de Molière ne l’a point finie[[94]](#footnote-94). » Dès que le Roi donnait quittance de l’ouvrage, l’ouvrier, content lui-même, ne demandait pas mieux que de se tenir pour libéré.

Nous n’appliquerons pas à *Mélicerte* les paroles de Virgile :

*Pendent opéra interrupta, minæque*

*Murorum Ingentes*[[95]](#footnote-95) ;

l’édifice n’est pas si grand. Ceux qui ne lisent pas cette comédie pastorale ont tort cependant. On y trouve des passages qui ne sont pas à dédaigner ; et, comme M. Villemain l’a dit[[96]](#footnote-96), à propos d’une bergerie de Shakespeare, « c’est un genre faux, agréablement touché par un homme de génie ». Un ouvrage si étranger au goût de l’auteur et si improvisé mérite encore l’attention, comme une preuve, entre tant d’autres, que le talent de Molière savait prendre les formes les plus diverses. Les premières scènes ont de la grâce avec leur dialogue coupé symétriquement en vers, hémistiches, ou couplets égaux qui se répondent à la façon de ces chants que les anciens nommaient *amœbéens*, et dont on a des exemples si connus dans leurs églogues, ainsi que dans une des plus charmantes odes d’Horace[[97]](#footnote-97). L’idylle était un poème bien artificiel dans notre dix-septième siècle et à la cour de Louis XIV. De ces bergeries de carnaval et de cour Molière devait un peu rire tout bas. Sous sa plume toutefois sont ici venus, sans effort et comme en courant, quelques vers de vrai poète ; ceux-ci, par $141$ exemple, lorsque Myrtil offre à Mélicerte la cage et le petit moineau :

Le présent n’est pas grand ; mais les divinités

Ne jettent leurs regards que sur les volontés ;

C’est le cœur qui fait tout...

On put voir que les éditeurs de 1682 n’avaient pas mal fait de sauver de l’oubli d’aussi jolis vers, lorsque, trois ans après l’impression qu’ils donnèrent de la pièce, et qui fut la première de toutes, la Fontaine publia cette autre idylle, si délicieuse, de *Philémon et Baucis*, dans laquelle il avait mis ces vers à profit et s’en était approprié un hémistiche :

Ces mets, nous l’avouons, sont peu délicieux ;

Mais quand nous serions rois, que donner à des dieux ?

C’est le cœur qui fait tout[[98]](#footnote-98)....

Si l’on doutait qu’il y ait eu imitation, il y a eu du moins réminiscence ; et ne crut-on qu’à une rencontre, par cela même encore le passage de *Mélicerte* se trouve loué.

Nous pouvons noter encore, dans le rôle de Lycarsis, une allusion très ingénieuse à la fête même où parut *Mélicerte* et à celui qui était l’auguste héros de celte fête. Un peu moins de quatre ans plus tard, en 1670, Racine plaça de même dans sa *Bérénice* un portrait, qui est à comparer, de Louis XIV, entouré aussi de toute sa cour, au milieu d’une nuit de splendeurs ; là tout est d’une noblesse d’épopée ou de tragédie :

Cette pourpre, cet or que rehaussait sa gloire,

Tous ces yeux qu’on voyait venir de toutes parts

Confondre sur lui seul leurs avides regards ;

et les derniers traits du tableau qui sont d’une souveraine majesté :

En quelque obscurité que le sort l’eût fait naître,

Le monde, en le voyant, eût reconnu son maître.

$142$ Molière n’avait pas à faire, comme Racine, une élégie ayant pour théâtre un palais ; avec ses princes qui s’ignorent, il était resté parmi les bergers : il ne le prend donc pas sur un ton si haut, sachant bien qu’il n’avait pas à emboucher la trompette au milieu d’une églogue. Son petit tableau de la cour et son portrait du Roi n’ont pas les couleurs que leur a données l’auteur de *Bérénice*[[99]](#footnote-99) ; mais, en demeurant tels que les demandaient le léger sujet et la muse comique, ils nous semblent aussi parfaits dans leur genre différent. Le Prince n’y paraît pas moins grand, malgré le tour plus familier de l’éloge ; et le brillant essaim d’adorateurs qu’il attire dans la lumière de sa gloire est bien agréablement montré, avec la fine louche de satire où l’on retrouve le railleur si redoutable aux marquis :

Ce ne sont que seigneurs, qui des pieds à la tête

Sont brillants et parés comme au jour d’une fête ;

Ils surprennent la vue : et nos prés au printemps

Avec toutes leurs fleurs sont bien moins éclatants.

Pour le Prince, entre tous sans peine on le remarque,

Et, d’une stade[[100]](#footnote-100) loin, il sent son grand monarque ;

Dans toute sa personne il a je ne sais quoi

Qui fait d’abord juger que c’est un maître roi.

Il le fait d’une grâce à nulle autre seconde ;

Et cela, sans mentir, lui sied le mieux du monde.

On ne croirait jamais comme de toutes parts

Toute sa cour s’empresse à chercher ses regards :

Ce sont autour de lui confusions plaisantes,

Et l’on dirait d’un tas de mouches reluisantes

Qui suivent en tous lieux un doux rayon de miel.[[101]](#footnote-101)

N’est-ce pas charmant ? Et peut-il y avoir plus d’élégance dans l’apparente négligence ?

*Mélicerte* est intitulée *Comédie pastorale héroïque*. C’était pour les derniers actes, ceux ; qui n’ont pas été faits, que l’héroïque était réservé. Jusque-là il ne fait que s’annoncer. Le Roi vient chercher Mélicerte et révéler de quel sang elle est née. Il est déjà clair que cette bergère va être reconnue $143$ princesse, et que le jeune berger Myrtil sera trouvé de même sang qu’elle. Nous sommes en plein roman de Mlle de Scudéry. Molière, en effet, avait pris son sujet dans *Le Grand Cyrus*, où Sésostris, fils d’Apriès, roi d’Égypte détrôné, et Timarète, fille de l’usurpateur Amasis, sont élevés parmi les pasteurs, s’aiment fatalement, par sympathie de noble race, et finissent par s’épouser, lorsque le secret de leur naissance est découvert[[102]](#footnote-102). On voit, dans ce que nous avons de *Mélicerte*, se préparer déjà ce dénouement par reconnaissance, sans qu’on puisse savoir, et l’on ne s’en inquiète pas beaucoup, si Molière, qui a placé ses personnages dans la vallée de Tempé, aurait fait de cette bergerie royale une histoire égyptienne. Ce qui pourrait, à la rigueur, le donner à croire, c’est que dans le ballet qui termine la *Pastorale comique*, substituée à *Mélicerte* pour la troisième entrée, il y a une Egyptienne qui chante et danse, et des Egyptiens joueurs de gnacares[[103]](#footnote-103). C’est peut-être un débris qui sera resté de la première en date des deux pièces[[104]](#footnote-104).

La source où Molière avait puisé a été signalée par un continuateur de *Mélicerte*, que nous nommerons tout à l’heure. Nous ignorons s’il avait été le premier à faire la découverte, qui ne pouvait guère échapper aux lecteurs du *Grand Cyrus*. Là et dans *Mélicerte*, on reconnaît le même roman jusque dans des détails : « Je me souviens bien, dit Timarète à Sésostris[[105]](#footnote-105), que vous m’avez mille et mille fois donné des fruits, des oiseaux, des joncs à faire mes corbeilles, et des bouquets. » Mlle de Scudéry aurait donc pu réclamer des droits d’auteur sur le moineau de Myrtil. Seulement, $144$ dans la cage où Molière l’avait mis, il était devenu plus gentil. Notre poète put, sans regret, en rester à ce que ce conte d’enfant a de plus gracieux ; on comprend qu’il n’ait pas tenu à le dénouer, dès qu’on ne l’y obligeait pas.

Comme il avait sans doute reçu commande de quelque chose de pastoral, parce que rien n’était mieux dans le caractère de la fête, il est probable que l’épisode du *Grand Cyrus* lui avait plu à cause du rôle du jeune prince berger, qui promettait de convenir à merveille au petit Baron, alors Agé de treize ans. Il aimait beaucoup ce gentil enfant, qu’il formait lui-même dans l’art du comédien.

Baron joua le rôle de Myrtil, écrit, suivant toute apparence, pour lui ; Molière avait eu quelque peine à l’y décider, si Grimarest est exact dans ce qu’il raconte à ce sujet. Ce biographe de Molière, très sujet à caution, est assez croyable ici, parce que les détails qu’il donne, il devait les tenir de Baron lui-même, dont il était l’ami. Grimarest rapporte donc que Mlle Molière, très malveillante pour Baron, lui donna un jour un soufflet[[106]](#footnote-106) qui manquait d’à-propos, car c’était justement dans le temps où l’enfant était chargé d’un rôle dans une pièce que l’on devait représenter incessamment devant le Roi. Baron se sauva de la maison de Molière et retourna chez la Raisin, sur le théâtre de laquelle il avait fait ses premiers débuts. Le rôle[[107]](#footnote-107) ainsi en danger de n’être pas rempli était certainement celui de Myrtil dans *Mélicerte*. La suite du récit de Grimarest n’en laisse pas douter. « Rien, dit-il de Baron, ne pouvait le ramener... ; cependant il promit qu’il représenterait son rôle ; mais qu’il ne rentrerait point chez Molière. En effet, il eut la hardiesse de demander au Roi à Saint-Germain la permission de se retirer[[108]](#footnote-108). » Qui sait si ce malencontreux $145$ incident ne contribua point à détourner Molière de toute pensée d’achever *Mélicerte*?

Il s’était nécessairement chargé lui-même d’un rôle dans sa pièce. Comment n’eût-ce pas été celui de Lycarsis, le premier après celui du jeune berger ? Molière avait dû se réserver l’honneur de réciter le couplet à la louange du grand monarque. On croit bien voir aussi que, s’il s’était plu à exprimer la tendresse de Lycarsis pour le « petit pendard[[109]](#footnote-109)» qu’il traitait en père, c’est qu’il jouait lui-même ce Lycarsis.

Plusieurs éditeurs ont donné les noms des acteurs qui, suivant eux, auraient joué les autres personnages. Cette distribution est toute conjecturale sans doute, quoique, selon leur coutume, ils n’en aient point averti. Ils font représenter le personnage de Mélicerte par Mlle Duparc. Devons-nous croire que Mlle Molière, quelle que fût son aversion pour Baron, renonça à créer le rôle de l’amante de Myrtil, pour prendre, comme on le veut, le rôle beaucoup plus effacé d’Eroxène ? De quoi eût servi cette bouderie ? En jouant une bergère très éprise elle-même du petit berger, elle ne donnait pas beaucoup moins d’ennui à son antipathie, et se privait, comme comédienne, d’une belle occasion de paraître avec éclat devant toute la cour, dans une pièce de son mari. Il eût donc été plus vraisemblable peut-être de lui attribuer le rôle auquel il était difficile qu’elle ne se prétendît pas des droits. Au surplus, nous restons, faute de renseignements, sur le terrain des conjectures.

Armande Béjart, devenue veuve de Molière, vivait encore, lorsque le fils né de son second mariage, Nicolas Guérin, fit l’entreprise, plus pieuse que prudente, de donner une fin à *Mélicerte*. Se croyait-il donc obligé à remplir un devoir de famille envers un illustre esprit dont cependant l’héritage, avec ses charges, n’aurait pu lui venir que très indirectement ? Sa pièce, continuation et refonte de celle de Molière, a été imprimée, en 1699, sous ce titre : *Myrtil et Mélicerte, pastorale héroïque*[[110]](#footnote-110). Non content d’attacher aux vers de $146$ Molière un supplément très périlleux, il ne les conserva dans les deux premiers actes qu’après les avoir estropiés en les remettant sur l’enclume, s’étant laissé persuader par des « personnes éclairées » que les vers libres étaient plus dans le goût de la pastorale. On croira sans peine que, sous une forme raccourcie, les vers qui n’offraient à retrancher ni redondances, ni chevilles, et n’avaient pas autrefois paru marcher trop mal, prirent une assez mauvaise tournure.

Quant à la suite donnée à la pièce, voici comme en parle Guérin dans sa *Préface*, où il fait profession de respect et de vénération pour Molière : « J’avouerai en tremblant que le troisième acte est mon ouvrage, et que je l’ai travaillé sans avoir trouvé dans ses papiers ni le moindre fragment, ni la moindre idée. Heureux s’il m’eût laissé quelque projet à exécuter ! Tout ce que je pus conjecturer, ce fut qu’il avait tiré *Mélicerte* de l’histoire de Timarète et de Sésostris, qui est dans *Cyrus*. Je la lus avec attache ; et là-dessus je traçai mon sujet. »

Il a suivi, en effet, le récit de Mlle de Scudéry, et n’en a rien tiré que de très froid. Lorsque Molière s’était dispensé de continuer cette histoire jusqu’à son dénouement, il avait paru n’y pas voir la matière d’un chef-d’œuvre ; on est cependant assuré qu’il eût jeté sur ces inventions romanesques bien des étincelles de son esprit et d’aimables traits de son imagination.

La Lande fit la musique des intermèdes ajoutés par Guérin à *Mélicerte*. Les agréments de cette musique et ceux des danses ne préservèrent pas d’un mauvais succès l’ouvrage de l’imprudent continuateur.

Ce qui expliquerait, sans la justifier, la tentative de Guérin, c’est que l’ancienne, la véritable *Mélicerte* n’était pas faite pour rester au répertoire avec ses deux actes qui la laissaient inachevée. Abandonnée par Molière après les fêtes de Saint-Germain, elle ne fut plus jouée sui- la scène du Palais-Royal ; et c’est à titre de curiosité seulement que, deux siècles $147$ plus tard, le Théâtre-Français l’a reprise. Des fragments en ont été joués trois fois sous le second Empire[[111]](#footnote-111), en 1864, le lundi 27 juin, le mercredi 29 du même mois, et le dimanche 3 juillet. Ils avaient été insérés dans l’avant-dernière scène (la VIIIe) de *La Comtesse d’Escarbagnas*, où le Vicomte fait représenter une comédie. Mme Tordéus remplit avec beaucoup de grâce le rôle de Myrtil, que Baron avait créé[[112]](#footnote-112).

Nous avons dit que, le 5 janvier 1667, la *Pastorale comique* remplit le vide laissé dans les divertissements par *Mélicerte*, qui n’avait eu aucune envie d’y reparaître dans l’état d’ébauche où elle était demeurée. On trouvera ci-après (p. 187-204) ce que le livret du *Ballet des Muses* nous a conservé de cette nouvelle bergerie, évidemment esquissée à la hâte, en attendant mieux. Molière ne crut sans doute pas digne de lui de la faire survivre à la circonstance, et puisque les éditeurs de ses œuvres posthumes n’en ont rien donné, c’est qu’ils n’en avaient retrouvé aucun vestige, et que l’auteur ne l’avait pas laissée dans ses papiers.

On verra, par les fragments que le *Livret* a fait connaître de cette seconde pastorale, qu’elle n’avait rien du caractère *héroïque* de la première, et que le sujet en était des plus minces : Molière n’avait cherché que quelques motifs de chants et de danses[[113]](#footnote-113). Les premiers couplets de l’invocation des Magiciens à Vénus sont assez plaisants.

Dans ce que nous n’avons plus, nul doute qu’il n’eut échappé à la plume rapide de l’auteur plus d’un trait où l’on eût reconnu son esprit ; nous ne supposons pas cependant une perte très sensible. Faut-il croire que l’on trouve un débris, certainement très défiguré, de la pièce, au commencement des *Fragments de Molière*[[114]](#footnote-114), cette bizarre *alla podrida*? M. Edouard Fournier a dit[[115]](#footnote-115) que la pièce de Champmeslé « commence par $148$ une scène de pastorale pour rire, où les fleuves Lignon et Jourdain semblent reprendre le rôle qu’ils avaient pu jouer déjà dans *La Pastorale comique*. » Comment cette scène aurait-elle trouvé place dans la pastorale, telle qu’il nous est possible de la reconstituer dans son plan ? Faut-il donc supposer un prologue ? Mais la liste des personnages étant dans le *Livret*,pourquoi les deux Fleuves ne s’y trouvent-ils pas ?

Le *Livret* donne les noms des acteurs de la *Pastorale comique*; on les trouvera en tête de l’analyse que nous lui devons de la pièce[[116]](#footnote-116). Le rôle bouffon de Lucas, que les Magiciens essayent de débarbouiller de sa laideur, était joué par Molière.

*Mélicerte*, nous l’avons dit, ne se trouve pas dans le livret du *Ballet des Muses*, publié en 1666 ; il n’y en a même là aucune trace, aucune mention. Notre texte reproduit celui du tome VII de l’édition de 1682, tome I des *Œuvres posthumes*, où les deux actes de cette comédie inachevée ont été imprimés pour la première fois.

Quant à la *Pastorale comique*, nous avons averti que nous la donnions d’après le livret original. La première édition où elle ait été réimprimée est celle de 1734.

La *Bibliographie moliéresque* indique (nos 912 et 913) deux traductions polonaises de *Mélicerte* (s. 1. ni d.), la seconde sous un titre qui signifie la *Pastorale comique.* Elle mentionne de plus (no 815) une pièce suédoise intitulée *Melicerta* (1750) « qui paraît imitée de la pastorale de Molière ».

Personnages.

$150$ Acante, amant de Daphné.

Tyrène, amant d’Éroxène.

Daphné, bergère[[117]](#footnote-117).

Éroxène, bergère.

Lycarsis, pâtre, cru père de Myrtil.

Myrtil, amant de Mélicerte.

Mélicerte, Nymphe ou bergère[[118]](#footnote-118), amante de Myrtil[[119]](#footnote-119).

Corinne, confidente de Mélicerte.

Nicandre, berger.

Mopse, berger, cru oncle de Mélicerte[[120]](#footnote-120).

La scène est en Thessalie, dans la vallée de Tempé.

## Pastorale comique[[121]](#footnote-121).

### Acteurs.

|  |  |
| --- | --- |
|  |  |
| Lycas, riche pasteur | Molière. |
| Filène, riche pasteur |  |
| Coridon, jeune berger |  |
|  |  |
| Un Pâtre |  |

## Le Sicilien ou L’Amour peintre.

Comédie.

Représentée pour la première fois à Saint-Germain en Laye par ordre de sa majesté, au mois de janvier 1667[[122]](#footnote-122), et donnée depuis au public, sur le théâtre du Palais-Royal, le 10e du mois de juin de la même année 1667, par la troupe du Roi.

### Notice.

$207$ Les dernières pages du *Ballet des Muses*[[123]](#footnote-123) nous apprennent que *Le Sicilien* fut joué, non, comme les deux pastorales de Molière, dans la troisième *entrée*, remplie d’abord par *Mélicerte*, et depuis le 5 janvier 1667, vraisemblablement jusqu’à la fin des fêtes, par la *Pastorale comique*, mais dans la quatorzième, nouveauté de la dernière heure, qui, dans le livret, n’a pris qu’un rang surnuméraire.

Rien ne pouvait plus heureusement clore les divertissements, si prolongés, de Saint-Germain, ni mieux venir à la dernière entrée du ballet, comme pour donner le signal du *Plaudite*.

Les éditeurs de 1682 ont placé la première représentation du *Sicilien* en janvier 1667. Nous croyons que cette fois ils se sont trompés. La Grange, un de ces éditeurs, était aux fêtes de Saint-Germain, et y eut un rôle dans *Le Sicilien* ; mais, n’ayant pas daté sur son *Registre* les représentations données dans ces fêtes de la cour, ses souvenirs ont bien pu, quinze ans plus tard, n’être plus assez précis, et le témoignage de la *Gazette*, qui les contredit, est tout autrement certain, puisqu’il est du moment même.

Dans une des citations que précédemment nous avons faites de ce journal, sous la date du 4 février, on a vu, il est vrai, que, le 31 janvier, le ballet avait trouvé de nouveaux : agréments dans des scènes qu’on y avait ajoutées[[124]](#footnote-124). Au lieu de penser, comme nous l’avons fait, à la comédie des *Poètes*, on serait tenté peut-être de supposer qu’il s’agissait du $208$ *Sicilien*. Il serait cependant étonnant que le meilleur ouvrage représenté dans ces fêtes n’ait pas été plus clairement désigné, et que, le 11 février, ayant encore à parler du ballet, la *Gazette*, au lieu de compléter sa très sèche mention, se soit contentée de dire :

« De Saint-Germain en Lave, 11 février 1667.

« Le 5, le *Ballet des Muses* fut derechef dansé avec la même satisfaction des spectateurs[[125]](#footnote-125). »

Mais voici qui est clair et ne permet pas de croire, pour *Le Sicilien*, à la date du 31 janvier :

« De Saint-Germain en Lave, le 18 février 1667.

« Le 12 de ce mois, les ambassadeurs et ministres étrangers vinrent faire leurs compliments à la Reine sur la naissance de la Princesse..., après laquelle fonction, ils eurent, par l’ordre du Roi, le divertissement du *Ballet des Muses* Le 14 et le 16, le ballet fut encore dansé, avec deux nouvelles entrées de Turcs et de Mores, qui ont paru des mieux concertées : la dernière étant accompagnée d’une comédie française, aussi des plus divertissantes[[126]](#footnote-126). »

Le journal date certainement ainsi du 14 février 1667 la première représentation du *Sicilien*. Robinet, dans sa *Lettre en vers à Madame* du 20 février[[127]](#footnote-127), rapporte au même moment la nouveauté de l’entrée des Turcs et de celle des Mores ; et, bien qu’il ne nomme point, n’étant pas sans doute encore informé complètement, la comédie qui servait de motif à la dernière de ces entrées, il se trouve pourtant qu’il la place, de fait, à sa date, puisque les Mores et *Le Sicilien* parurent ensemble :

On a, depuis le treizième,

Dansé trois fois ce ballet même,

Qui changeant encor beaucoup plus

De visages que *Proteus*,

Avait lors deux autres entrées,

$209$ Qu’on a beaucoup considérées,

Savoir des *Mores* et *Mahoms*,

Deux très perverses nations.

C’est donc entre le 13 février et le jour où Robinet écrivait, que *Le Sicilien* fut joué trois fois : d’abord le lundi 14 et le mercredi 16, comme nous l’a appris la *Gazette*; puis le jeudi ou le vendredi suivant, si toutefois la troisième représentation n’est pas celle du jour même où Robinet versifia ses nouvelles des dernières représentations du ballet ; nous savons du moins par la *Gazette* que ce jour-là, samedi 19 février, le Ballet reparut avec ses plus récents embellissements, dont elle parle alors en des termes qui en attestent le succès :

« De Saint-Germain en Laye, le février 1667.

« Le 19 de ce mois, la cour eut encore le divertissement du *Ballet des Muses*, avec les nouveautés que l’on y avait ajoutées, lesquelles y attirèrent une foule extraordinaire[[128]](#footnote-128). »

Ce fut la clôture. Le dimanche 20, au matin, la cour quitta Saint-Germain. La troupe de Molière, outre les six mille livres de pension accordées par le Roi depuis 1665, reçut encore, comme le *Registre de la Grange* le constate, six mille autres livres. Les comédiens revenaient comblés de libéralités, et, ce qui était d’un plus grand prix, rapportaient pour la scène du Palais Royal un vrai joyau : ce n’est rien dire de trop de la petite pièce en un acte, de la bluette, que bien des grands ouvrages n’égalent pas.

La ville cependant attendit *Le Sicilien* quatre mois. Les vacances de Pâques ne suffisent pas à expliquer ce long retard. Molière eut une grande maladie. Sa poitrine, depuis quelque temps fatiguée, le fut sans doute plus encore dès son retour de Saint-Germain, où il ne s’était pas ménagé dans son double travail d’auteur et de comédien. Robinet nous apprend[[129]](#footnote-129) qu’un moment on le crut dans un état désespéré. Il lui fallut prendre du repos et se mettre au laitage. Ce fut en juin seulement que, rendu à la scène, il put jouer *Le Sicilien*, dont la première $210$ représentation, accompagnée des *Entrées*, fut donnée sur la scène du Palais-Royal le vendredi 10 juin 1667, avec la tragédie d’Attila[[130]](#footnote-130), comme le *Registre de la Grange* l’a noté. Robinet écrivait le 11 juin :

Depuis hier......

On a pour divertissement

*Le Sicilien*, que *Molière*,

Avec sa charmante manière,

Mêla clans ce ballet du Roi,

Et qu’on admira, sur ma foi.

Il y joint aussi des *Entrées*

Qui furent très considérées

Dans ledit ravissant Ballet :

Et *Lui*, tout rajeuni du lait

De quelque autre infante d’Inache

Qui se couvre de peau de vache,[[131]](#footnote-131)

S’y remontre enfin à nos yeux,

Plus que jamais facétieux.[[132]](#footnote-132)

Jusqu’à la fin de juin, *Le Sicilien* fut représenté tous les jours qui étaient ceux de la troupe de Molière, le 12 et le 14, encore avec *Attila*, les 17, 19 et 21 avec *Rodogune*, les 24, 26, et 28 avec *L’Amour médecin*. Fut-ce une mauvaise fortune pour notre petite pièce de se présenter d’abord à côté d’*Attila*, dont il serait à croire que, depuis le 4 mars précédent et malgré l’interruption de Pâques, les spectateurs avaient assez ? Le fait est que la représentation du 14 juin (troisième du *Sicilien*) fit une bien médiocre recette : 95 livres, 10 sous. Il faut dire que la recette de la sixième, avec la belle tragédie de *Rodogune*, fut encore un peu moins brillante. Il y en eut de meilleures ; mais, en somme, le *Registre*, ne nous donnerait pas l’idée d’un empressement du publie tel qu’on aurait dû l’attendre, même en ce temps-là, qui, pour l’affluence des spectateurs, ne peut jamais être comparé au $211$ nôtre. Après les neuf représentations de juin, nous en trouvons huit en juillet ; puis, jusqu’à la mort de Molière, encore trois seulement ; en tout vingt.[[133]](#footnote-133)

Pendant les années suivantes du règne de Louis XIV, *Le Sicilien* fut joué soixante-quatorze fois ; au temps de Louis XV, quatre-vingt-dix-huit fois. Ce sont des chiffres significatifs, quand on les compare avec ceux que donnent les autres petites comédies de notre poète. Le temps avait fait reconnaître que Molière avait laissé là quelque chose de mieux qu’un agréable à-propos de carnaval de cour.

Si l’entière justice paraît avoir été tardive, il ne faudrait pourtant pas se hâter de croire qu’en ses premiers temps la pièce n’eut été nullement goûtée. Les spectateurs étaient toujours alors peu nombreux, et l’on n’en pouvait espérer un grand concours pour une comédie qui n’avait que quelques scènes ; mais l’agrément n’en fut pas méconnu. « *Le Sicilien*, dit Grimarest[[134]](#footnote-134), fut trouvé une agréable petite pièce, à la cour et à la ville, en 1667. » La preuve qu’il dit vrai, nous la rencontrons dans la *Lettre en vers à Madame*, datée du 19 juin 1667, où le mot de « chef-d’œuvre » n’aurait pas été prononcé, si Robinet n’avait remarqué la vive approbation de ceux qui assistaient avec lui (un peu à l’aise, paraît-il) à la seconde représentation, le dimanche 12 juin. Citons ce compte rendu de notre pièce, qui est le plus ancien de tous :

Je vis à mon aise et très bien,

Dimanche, *Le Sicilien*.

C’est un chef-d’œuvre, je vous jure,

Où paraissent en miniature,

Et comme dans leur plus beau jour,

Et la jalousie et l’amour.

Ce Sicilien, que Molière

Représente d’une manière

$212$ Qui fait rire de tout le cœur,

Est donc de Sicile un seigneur,

Charmé jusqu’à la jalousie

D’une Grecque son affranchie.

D’autre part un marquis français

Qui soupire dessous ses lois,

Se servant de tout stratagème

Pour voir ce rare objet qu’il aime

(Car, comme on sait, l’Amour est fin),

Fait si bien qu’il l’enlève enfin

Par une intrigue fort jolie.

Dès ce premier moment, la louange méritée n’a donc pas fait défaut. On peut dire cependant que, de nos jours seulement, la critique a reconnu tout le prix d’une charmante esquisse, que, par certains côtés, on pourrait comparer à la beaucoup plus grande peinture du *Dom Juan*, l’une et l’autre, si françaises qu’elles demeurent, faisant plutôt penser au théâtre étranger qu’à notre comédie classique, et nous laissant voir aujourd’hui le signal, longtemps inaperçu, d’un art dramatique nouveau.

*Le Sicilien* est d’un caractère très singulier, d’une fantaisie très neuve. L’intrigue, il est vrai, que Robinet trouve fort jolie, en rappelle beaucoup d’autres des plus connues déjà au théâtre. Ce n’est pas là ce qu’il faut voir, mais la perfection du piquant tableau. Grâce aux détails si fins et souvent si poétiques, aux couleurs qui lui donnent la vie, il nous laisse la vive impression d’un pays où les passions, comme les coutumes, sont celles de l’Orient. Cailhava dit[[135]](#footnote-135) que Molière a transporté sur son théâtre cette comédie, dont le sujet est étranger, « sans se donner la peine de l’habiller à la française ». C’est fort heureusement, croyons-nous, qu’il ne se l’est pas donnée. Ni la paresse, ni le manque de temps, mais le sentiment de l’art la lui a épargnée. Il a bien su habiller sa pièce à la française où il devait le faire. Parfaitement à l’aise dans ce pays des sérénades nocturnes et de la jalousie armée d’épées et de pistolets, l’aimable légèreté de notre nation et sa politesse galante se jouent avec grâce au milieu de ces mœurs $213$ moitié italiennes, moitié moresques. Les caractères de dom Pèdre et des deux jeunes femmes esclaves sont esquissés en quelques traits dont la vérité locale est frappante. La liberté des changements de scène est plus grande encore que dans la comédie de *Dom Juan*.

Le style du *Sicilien* est remarquable : comme dans telle pièce Moins encore par ce genre de hardiesse, peu familière alors à notre théâtre, que par la puissance d’une imagination dramatique on tout venait se colorer fidèlement, il y avait du Shakespeare dans Molière ; et il est singulier que ce soit une de ses petites improvisations qui surtout suggère le rapprochement des deux génies de Musset, où la part à faire au marivaudage nuirait d’ailleurs à la comparaison, il s’y mêle à l’agrément comique une sorte de poésie qui semble chanter la romance. Cette poésie ne se fait pas seulement sentir par l’expression colorée, mais aussi par le rythme. Ce n’est pas d’hier qu’a été faite sur la prose de notre pièce cette observation, qui prit d’abord la forme d’un blâme. « Généralement parlant, dit une note du *Menagiana*[[136]](#footnote-136), la prose de Molière est ampoulée, poétique, remplie d’expressions précieuses et toute pleine de vers. *Le Sicilien*, par exemple, est une petite comédie toute tissue de vers non rimés, de six, de cinq ou de quatre pieds » ; et de douze, aurait-il fallu ajouter. Est-il besoin de dire que l’on ne découvre pas plus dans *Le Sicilien* que dans n’importe laquelle des comédies en prose de Molière, l’enflure, les expressions précieuses, au mauvais sens du mot ? Jamais critique n’a plus impertinemment rêvé. Mais ce qui est vrai, c’est que la pièce a des vers, non rimés, en assez grand nombre pour qu’ils ne paraissent pas venus sous la plume de l’auteur à son insu. L’explication d’un fait qui n’avait pas pu échapper à l’attention n’a pas semblé sans quelque difficulté. On a quelquefois pensé que Molière avait commencé à écrire en vers sa comédie, et que, trop pressé dans son travail, il avait pris le parti de la réduire à la prose, sans trouver le temps de cacher ce qu’Horace a nommé les lambeaux des membres du poète[[137]](#footnote-137) ; il $214$ aurait seulement dissimulé la rime. Une forte objection, c’est qu’il n’aurait pu si bien la faire disparaître, qu’il ne fût plus ou moins facile de la retrouver : or on l’essayerait en vain. Serait-ce donc plutôt que l’habitude prise par la plume de Molière, dans ses pièces versifiées, n’aurait pas laissé sa prose tout à fait libre dans son allure ? Ovide faisait ainsi des vers malgré lui :

*Scribere conabar verba soluta modis,*

*Et quod tentabam dicere, versus erat*[[138]](#footnote-138).

Nous reviendrions ainsi à ce que tout à l’heure nous ne trouvions pas aisé d’admettre dans Le Sicilien, à une involontaire rencontre de la phrase mesurée, rencontre bien fréquente pour être vraisemblable. Il nous répugnerait de donner raison à l’auteur de la note du Menagiana, qui (le sens de ses remarques est clair) ne voyait là qu’une négligence. Il signale la même fréquence des vers dans toute la prose de Molière. Cette prose donne-t-elle lieu partout, en effet, à une semblable observation ? Lisons Dom Juan. Il est vrai que là, dès les premières lignes, on est frappé de ce vers :

Et qui vit sans tabac n’est pas digne de vivre ;

on peut ajouter qu’il n’est pas tout à fait le seul. Dans cette pièce cependant, le cas, ainsi qu’il est facile de s’en assurer, est assez rare pour qu’il n’y ait nullement à y reconnaître ou une très forte domination des habitudes métriques ou un parti pris. C’est autre chose dans *Le Sicilien*; et c’est pourquoi le *Menagiana* l’a pris particulièrement pour exemple. N’était la rime qui manque, nous aurions souvent, dans cette comédie, les vers libres de l’*Amphitryon*; et, suivant nous, il est visible que Molière l’a su et voulu.

Il y avait été probablement invité par le sujet de la pièce, tout poétiquement conçu. Dirons-nous qu’alors la couleur du style avait instinctivement appelé la phrase mesurée ? Nous $215$ croyons plutôt au dessein réfléchi : on a peine à ne pas le reconnaître, quand on trouve, dans cette prose du *Sicilien*, des inversions, des particularités de la langue des vers dont l’auteur n’a pu manquer de se rendre compte :

Je veux jusques au jour les faire ici chanter[[139]](#footnote-139) ;

et encore :

Mais je m’en vais prendre mon voile :

Je n’ai gardé sans lui de paraître à ses yeux.[[140]](#footnote-140)

Le caractère même de l’ouvrage conseillant à la forme poétique de se montrer, l’occasion était bonne pour faire l’essai d’une nouveauté aussi hardie qu’ingénieuse. Nul plus que Molière n’était capable d’une telle tentative ; et ceux : qui, avant nous, la lui ont attribuée, n’ont peut-être pas été trop subtils.

Voici donc ce qu’on a pensé : les vers blancs d’inégale mesure, mêlés à la prose tout à fait libre, mais revenant assez fréquemment, et d’un rythme assez marqué pour ne pas s’y perdre et pour rester sensibles à l’oreille, auraient paru à Molière répondre, autant que notre langue le permettait, aux vers, très peu soumis à de sévères lois, des vieux comiques latins, à leurs nombres irrégulièrement réguliers, *numeri innumeri*[[141]](#footnote-141). Quoique la forme imaginée par notre poète pût d’abord sembler un peu indécise, nous n’oserions dire qu’il ait eu tort d’en espérer un heureux effet. Dans la comédie elle-même, sans excepter la plus familière, l’art doit se distinguer de la prosaïque réalité. C’est ce qui explique très bien qu’au dix-septième siècle on eût peine à n’y pas regretter quelque chose, lorsqu’elle renonçait au vers, qui lui donne un caractère moins vulgaire, et par lequel d’ailleurs les traits du dialogue, mieux frappés, prennent plus de relief. Mais la poésie comique doit conserver beaucoup de simplicité. Notre grand vers, surtout quand il ne s’agit pas de ce qu’on nomme la haute comédie, la gêne et la guindé un peu trop. Les anciens se servaient, en pareil cas, d’une forme métrique qui ne $216$ distinguait pas plus qu’il ne fallait le langage du théâtre du langage de la vie ordinaire. Il y a des raisons de penser que Molière, au temps où nous sommes arrivés dans l’histoire de ses ouvrages, cherchait pour nous quelque chose d’équivalent. Son *Amphitryon* va venir qui le prouvera. Dans *Le Sicilien* il ne s’y est pas pris tout à fait de la même manière. « Tout ce qui n’est point prose est vers, et tout ce qui n’est point vers est prose », dit le maître de philosophie à Monsieur Jourdain[[142]](#footnote-142). C’est d’une naïve évidence. Il est curieux que Molière, sans se révolter contre un axiome qu’il a mis lui-même dans un jour si plaisant, paraisse avoir eu l’idée d’une transaction. Cette idée, nous croyons qu’après *Le Sicilien* il ne l’avait pas abandonnée : témoin *L’Avare*, où se remarquent aussi beaucoup de vers non rimés, de toute mesure. Si ce n’a pas été une erreur de conjecturer qu’il n’en a tant semé dans *Le Sicilien* que pour mettre la langue de son dialogue en harmonie avec une peinture poétique, nous devons supposer qu’une fois entré dans la voie de l’innovation, il l’a jugée bonne pour toute comédie en prose, même d’un autre caractère, partout du moins où le dialogue pouvait s’élever un peu au-dessus du langage tout à fait familier.

Molière avait-il trouvé quelque part le sujet du *Sicilien*? Il se pourrait. Mais quand il en aurait rencontré l’idée dans une comédie ou dans une nouvelle étrangère, soit italienne, soit espagnole, on est assuré qu’il ne serait pas plus convaincu de plagiat qu’il ne l’a été dans *Dom Juan*, malgré Tirso de Molina, Giliberto et Cicognini, tant il savait toujours, en empruntant, garder son originalité. Il n’y avait que son pinceau pour donner à la légère intrigue de notre courte comédie les couleurs d’un tableau si parfaitement agréable ; et nous oserions affirmer que ces couleurs n’ont pas été copiées, si quelques traits du dessin l’ont été. Sur cette question d’un emprunt, que l’on est certainement porté à supposer, Cailhava ne nous apprend rien en disant[[143]](#footnote-143) : « Il suffit d’examiner les mœurs de cette comédie pour voir que le sujet en est étranger » ;  $217$ mais ajouter, comme il fait, que « Molière l’a transporté sur son théâtre », c’est insinuer que positivement on le savait déjà traité sur un théâtre étranger. L’ouvrage auquel Cailhava semble faire allusion lui était cependant resté inconnu ; autrement il aurait trouvé autre chose à dire que ceci : « Je n’indiquerai pas précisément la pièce d’où est imitée la ruse employée par Adraste pour s’introduire auprès d’Isidore. » Ce n’est guère de quoi il est question. S’il y a dans *Le Sicilien* un ressort usé de comédie, peu importe qui l’a fourni. Cailhava croit savoir où a été pris le voile qui facilite l’évasion d’Isidore, ce voile qui avait déjà servi dans le dénouement de *L’École des maris* : « C’est dans *Le Cabinet*, canevas en cinq actes, très vieux et très bon, qu’on a imité de *La Dama tapada*, pièce espagnole traduite par M. Liuguet, sous le titre de *La Cloison*[[144]](#footnote-144). » La courte analyse que donne Cailhava de quelques bouffonneries du canevas permet seulement de reconnaître une certaine ressemblance entre la ruse qui amène le dénouement du *Sicilien* et le déguisement d’Arlequin, qui, vêtu d’habits de femme et couvert d’un voile, sort d’un cabinet où se cache une certaine Rosaura.

Le rapprochement est assez insignifiant. Quant à la pièce espagnole, qui est de Calderon, et dont le vrai titre est *El Esconclido y la Tapada*, « l’Homme caché et la Femme voilée », il s’y trouve une scène, la XVe de la seconde journée[[145]](#footnote-145), où Celia, couverte d’une longue mante, vient demander protection à don Diego, contre les violences d’un jaloux, de même que Climène voilée cherche un asile chez dom Pèdre, sous un semblable prétexte. Il n’y a rien de plus. La découverte du critique, si c’en est une, n’est donc pas grande. Il nous paraît probable qu’il en reste une autre à faire, et que Molière a dû plus que le stratagème de la femme voilée à quelque ouvrage espagnol ou italien ; mais jusqu’ici nous pouvons dire que l’on n’a rien trouvé, bien qu’on nous ait signalé un rapprochement avec une *nouvelle* de Gabriel Chappuis. Il ne nous semble pas plus significatif ni moins douteux que celui qui $218$ est indiqué par Cailhava. Ce n’est pas le voile d’Isidore, c’est l’idée d’un « Amour peintre » que Molière aurait empruntée aux *Facétieuses journées*[[146]](#footnote-146). La première nouvelle de la huitième journée a pour titre : *Galeaz de la Vallée aime une femme*, *et la fait pour titre : elle devient amoureuse du peintre et ne veut plus voir Galeaz*[[147]](#footnote-147). Voici le seul passage qui rappelle un peu la galanterie du gentilhomme français, lorsqu’il est en présence de son charmant modèle : « Icelui ayant vu la beauté de la gentilfemme, il s’en amouracha étrangement tout à coup, de manière que, pour avoir plus de loisir à la contempler, il était long à la besogne, et ne faisait quasi rien ou peu, et, quand il la devait tirer, il entroit en nouveaux propos et devis, cherchant néanmoins le moyen de faire aviser la dame de son amour[[148]](#footnote-148). » Nous dirons avec le vieux conteur : c’est « quasi rien ou peu. » La situation est toute différente. Le peintre est un vrai peintre, qui n’a pas imaginé un prétexte pour s’introduire auprès de la gentille femme vénitienne. Celle-ci, très peu digne d’intérêt dans son infidélité, n’a aucune ressemblance avec Isidore. Galeaz lui-même, musicien et poète, trahi en son absence, et qui finit par tuer son rival, est tout autre que le ridicule dom Pèdre, cet ancêtre de Bartholo. Il est donc bien peu probable que cette *nouvelle* ait rien inspiré à Molière, même la scène du portrait. L’ignorance où nous restons de quelque source moins indirecte, qu’on a peine à ne pas soupçonner, n’est que médiocrement regrettable ; nous avons déjà dit pourquoi : telle était la transformation que Molière savait faire subir à tout ce qu’il touchait, que nous nous consolons de ne pas connaître qui a eu l’honneur de lui fournir une première donnée.

Tout en attachant peu d’importance à quelque emprunt fait à une scène étrangère, nous n’en avons pas contesté la vraisemblance ; elle nous frappe surtout dans une particularité de la pièce : il y a des esclaves dans *Le Sicilien*, le Turc Hali et les deux femmes grecques, sans compter les autres esclaves, $219$ de la même nation qu’Hali, qui chantent et dansent dans le ballet. On se souvient de Célie, esclave de Trufaldin, dans *L’Étourdi*, pièce imitée de *L’Inavertito*, et naturellement on pense ici encore à quelque comédie italienne. C’étaient certainement les Italiens qui avaient appris à Molière à mettre dans un sujet moderne des aventures d’esclavage.

On ne fait pas autant d’attention, dans *L’Étourdi*, à ce que l’on serait tenté tout d’abord de regarder comme un de ces anachronismes dont, au théâtre, on prend fort bien son parti. Il semble que dans les premiers ouvrages de Molière on n’ait pas à craindre de faire la part trop grande à la fantaisie. On s’y sent encore au milieu d’un monde imaginaire, et sur un théâtre où il n’y avait pas de difficulté à laisser régner la convention. C’est pourquoi, s’il était vrai que, dans les pièces italiennes, l’esclavage ne fût, comme on l’a cru souvent, qu’une réminiscence de la comédie latine, une tradition qu’elles auraient héritée de Plaute et de Térence, on s’étonnerait peu qu’une invraisemblance assez vénielle leur ait été empruntée par Molière à l’époque où il ne s’inquiétait pas encore beaucoup de l’exactitude de ses peintures.

Mais, en 1667, n’aurait-il pas corrigé ceux à qui il faisait l’honneur de leur prendre quelques sujets, s’il avait su que leurs tableaux reproduisaient si peu fidèlement la vie réelle ? Il est donc vraisemblable, même avant tout examen du fait, qu’alors il les reconnaissait suffisamment exacts. Tout dit que *Le Sicilien* est une peinture où les mœurs doivent être bien observées.

Cette présomption est confirmée par l’histoire de l’esclavage dans le pays, si éloigné du nôtre par ses institutions, où il a fait vivre ses personnages. On a trop facilement admis que dans les esclaves, hommes ou femmes, des pièces italiennes, il ne fallait voir que les Dave et les Pamphile du théâtre antique.

Une remarque doit être faite : c’est en Sicile qu’est la scène dans *L’Étourdi*, comme dans *Le Sicilien* ; elle est à Naples, ce qui ne diffère pas beaucoup, dans *L’Inavertito*, qui est semblablement une comédie ayant des personnages esclaves. Nous sommes ici chez les peuples qui, avec celui d’Espagne, au gouvernement duquel ils ont été longtemps soumis, ont le plus $220$ opiniâtrement maintenu chez eux l’esclavage. Au commencement du seizième siècle, les Espagnols tenaient encore les Mores dans une dure servitude. Mais la Sicile est, de tous les pays chrétiens en Europe, celui où les traces de l’esclavage peuvent être suivies jusqu’au temps le moins éloigné du nôtre. On va jusqu’à dire que, s’il y avait, de fait, cessé bien avant, il n’y prit fin légalement qu’en l’année 1812[[149]](#footnote-149), au temps où lord Bentinck y faisait adopter une constitution presque tout anglaise. Mais nous croirions plutôt qu’il ne fut alors question que de l’abolition du servage. Il nous reste assez d’autres preuves d’une très longue durée en Sicile de l’esclavage proprement dit.

Les mœurs des musulmans s’étaient fortement implantées dans cette terre longtemps possédée par les Sarrasins ; et, par la suite, les guerres continuelles que, sur ces côtes de la Méditerranée, on eut à soutenir, durant plusieurs siècles, contre les corsaires barbaresques et contre les Turcs, ces guerres où $221$ tant de chrétiens faits prisonniers étaient réduits en servitude, donnèrent toujours lieu à des représailles : esclavage pour esclavage était devenu la loi. On faisait, de part et d’autre, la chasse aux hommes.

Nous n’avons pas tous les éléments d’une histoire de l’esclavage en Sicile ; et nous ne savons s’il serait facile de les réunir. Cette histoire, qu’il serait intéressant de faire complète, si, pour la tirer de l’oubli, l’on n’a pas trop longtemps négligé de s’en informer, ne pourrait, même mieux connue, trouver ici qu’une très petite place. À l’éclaircissement d’un point assez curieux de l’examen de notre comédie, il suffit des quelques renseignements que nous avons pu recueillir.

L’esclavage en Sicile, au moyen âge, ne peut faire pour personne l’objet d’un doute. Au douzième siècle, une loi du roi Roger, sous le titre *de Venditione liberi hominis*, prononce la peine de l’esclavage contre celui qui vendra un homme qu’il connaissait libre[[150]](#footnote-150). Dans la seconde moitié du même siècle, une loi du roi Guillaume le Mauvais ordonne de rendre à leurs maîtres les esclaves fugitifs des deux sexes, et, si le maître reste inconnu, de les remettre entre les mains d’oflîciers de la cour, nommés *bajuli* (baillifs)[[151]](#footnote-151). Elle paraît avoir été renouvelée au siècle suivant, dans les constitutions de l’empereur Frédéric, sous le nom duquel nous la voyons reparaître[[152]](#footnote-152). On a de ce même empereur une loi *de Mancipiis fugitivis*[[153]](#footnote-153), qui complète celle de Guillaume le Mauvais, en prescrivant que les esclaves fugitifs, remis aux *baillifs*, restent pendant un an à la disposition des maîtres qui les réclameraient. Plusieurs des lois (*capitula*) du roi Frédéric III[[154]](#footnote-154), données à Messine, règlent des questions d’esclavage. Des peines sont $222$ portées contre les maîtres qui font empêchement aux esclaves sarrasins voulant se convertir à la foi catholique (*capitulum LIX*). — Il est prescrit aux maîtres de suivre les préceptes de saint Paul dans la manière de traiter leurs esclaves après le baptême (*capitulum IX*). — Les maîtres des esclaves, soit chrétiens, soit sarrasins, à qui naissent des enfants, doivent baptiser ces enfants dès leur naissance (*capitulum* LXIIII). — Les esclaves grecs de la Romanie, après qu’ils ont commencé à croire les articles de foi de l’Église romaine, doivent être libres si, à partir de ce moment, ils ont encore servi sept ans (*capitulum* LXXII). — Un esclave grec ne doit pas être vendu à une personne suspecte ou à toute autre, si, par dévouement à son premier maître, il n’y consent pas *(capitulum LXXIII*)[[155]](#footnote-155). Ces deux dernières ordonnances prouvent que parmi les esclaves il y avait alors, en Sicile, des Grecs et, en général, des chrétiens tout aussi bien que des sarrasins. Vers la fin du quinzième siècle, sous la dynastie des princes d’Aragon, une esclave du nom de Lucia est apportée en dot, et estimée 30 onces (environ 400 francs) dans un contrat de mariage de la maison Lancia[[156]](#footnote-156). Nous ne sommes plus cependant dans le moyen âge.

Nous en sommes encore plus décidément sortis au temps des rois espagnols et de leurs vice-rois par lesquels ils faisaient gouverner ce pays. Sous le règne de Charles-Quint, en 1524, Benoît, le saint nègre, canonisé en 1807, naît au village de Saint-Philadelphe, du diocèse de Messine, de parents esclaves, et assurément esclaves en Sicile. « Il eut, dit la bulle de canonisation du pape Pie VII, des parents éthiopiens, esclaves d’un homme riche, catholiques toutefois, et d’une piété singulière. Leur maître avait promis de donner la liberté à leur premier enfant. C’est pourquoi Benoît, leur premier-né, fut libre dès sa naissance[[157]](#footnote-157). » Dans tout le cours du même seizième $223$ siècle nous trouvons d’autres faits à citer. Summonte, dans son *Histoire de la ville et du royaume de Naples*[[158]](#footnote-158), rapporte qu’en 1558, lorsque Soliman, avec une flotte puissante, fit une descente dans ce royaume, les Turcs entrèrent dans Sorrente, qui leur avait été livrée par un esclave, à qui sou maître avait confié les clefs de la ville[[159]](#footnote-159). En parlant de Sorrente, nous sortons de la Sicile ; mais quand l’esclavage existait encore dans le royaume de Naples, il est certain que de l’autre côté du Phare il n’avait point disparu.

Don Carlos d’Aragon, nommé président de Sicile par Philippe II, fit des lois de ce pays un recueil qui a été imprimé à Venise, en 1574, sous ce titre : *Le Prammatiche del regno di Sicilia*. Parmi ces lois ou ordonnances on nous en a signalé[[160]](#footnote-160) une du 26 juillet 1567 qu’on lui attribue, et où les esclaves sont nommés. Quelques années après, le vice-roi Marco-Antonio Colonna, dans les *Capitoli e Ordinazioni di Palermo*, défend d’affermer l’impôt à des esclaves. La même défense est renouvelée par le vice-roi comte de Castro en 1622. Cette preuve que, même au dix-septième siècle, l’esclavage existait encore en Sicile, n’est pas la seule. Sous Philippe III, et sous la vice-royauté de don Pèdre Giron, duc d’Ossone, l’amiral de la flotte sicilienne, Octave d’Aragon, dans des expéditions à Scio et à Malte, fit esclaves un grand nombre de Turcs, hommes, femmes et enfants. Un historien[[161]](#footnote-161) en compte plus de cinq mille en ces années du duc d’Ossone (1612-1616) et, ce qui a plus de rapport à l’histoire d’amour de l’autre don Pèdre, de celui de la comédie, il nous apprend que le vice-roi reçut en présent de Cosme II de Médicis, trois belles jeunes filles de Chypre, prises par les galères du Grand-Duc, et qu’il devint amoureux de l’une de ces esclaves, que la vice-reine, jalouse, fit empoisonner[[162]](#footnote-162).

$224$ Qu’on nous pardonne une dissertation historique un peu plus longue que nous n’aurions voulu et qui pourra paraître une glose pesante d’une œuvre si charmante par sa grâce légère. C’est un genre d’accident auquel sont fort exposés les commentateurs. Nous avions à cœur, et ce doit être notre excuse, de montrer que Molière, soit qu’il ait entièrement inventé sa comédie sicilienne, ou qu’il en doive l’idée à quelque ouvrage du théâtre étranger, n’y a point mêlé arbitrairement les mœurs des temps de Plaute et de Térence, et qu’il n’y a pas à réclamer ici pour lui l’indulgence, facile d’ailleurs à accorder aux anachronismes des poètes. Nous n’affirmons pas qu’au moment où il écrivait son *Amour peintre* il y eût encore en Sicile des esclaves turcs comme Hali, des esclaves grecques comme Isidore ; on a vu du moins que pour les y rencontrer, les uns prisonniers de guerre, eux ou leurs auteurs, les autres achetées aux Turcs, ou s’étant trouvées parmi le butin fait sur eux, il n’avait pas eu à remonter bien loin.

Cela suffit pour expliquer et justifier les rôles d’esclaves de ses comédies et des comédies italiennes. Ce n’est pas à dire qu’il faille renoncer à reconnaître là quelques souvenirs aussi du théâtre latin. Ils nous paraissent évidents quelquefois, dans *L’Étourdi*, par exemple, et dans *Les Fourberies de Scapin* : où, pour dénouer ces pièces, les Célie et les Zerbinette, autrefois volées par les marchands d’esclaves ou par les Egyptiens, sont reconnues pour être d’honnête maison ; mais ces emprunts faits à l’antiquité ne perdaient pas toute vraisemblance sur la scène moderne, quand l’auteur comique plaçait le lieu de l’action dans ces pays que pendant si longtemps le christianisme ne parvint pas à purger de l’institution de la servitude ?

La distribution des rôles du *Sicilien* est donnée ci-après[[163]](#footnote-163), dans le livret du *Ballet des Muses*. On y voit que Molière joua celui de dom Pèdre. Son costume est décrit dans l’inventaire fait après sa mort : « Un habit du Sicilien, les chausses et manteau de satin violet, avec une broderie or et argent, doublé de tabis vert, et le jupon de moire d’or, à manches de toile d’argent, garni de broderie et d’argent, et un bonnet de nuit, une perruque et une épée[[164]](#footnote-164). » Son jeu est loué dans la $225$ lettre de Robinet, du 19 juin 1667, que nous avons citée tout à l’heure[[165]](#footnote-165), et où l’on a dû remarquer ces vers :

Ce Sicilien que Molière

Représente d’une manière

Qui fait rire de tout le cœur.

Surtout on y voit deux esclaves,

Qui peuvent donner des entraves,

Deux Grecques, qui, Grecques en tout,

Peuvent pousser cent cœurs à bout,

Comme étant tout à fait charmantes,

Et dont enfin les riches mantes

Valent bien de l’argent, ma foi ;

Ce sont aussi présents de roi.

Robinet avertit, à la marge, que les deux Grecques étaient Mlle Molière et Mlle de Brie, et nous savons par le livret que la première jouait Zaïde (Climène[[166]](#footnote-166)), la seconde Isidore.

Il est vraisemblable que les habits de Molière, dont on vient de lire la description, étaient, aussi bien que les riches mantes des actrices, « présent de roi ». Ils sont, dans l’inventaire, prisés 75 livres. C’est l’estimation la plus haute que l’on y trouve des costumes de théâtre de Molière ; et ceux dont le prix n’est pas très éloigné de celui-là paraîtraient avoir dû leur luxe à la même générosité royale. M. Soulié a conjecturé que l’habit de l’Arménienne (rôle inconnu), décrit dans l’inventaire des habits de théâtre de Mlle Molière, était peut-être celui de l’esclave grecque Zaïde[[167]](#footnote-167). Mais, en y joignant quelques autres habillements, il est prisé 8 livres : le Roi, dans ses dons, n’était pas si bon ménager.

Le *Mercure* de 1740 dit[[168]](#footnote-168) que Molière plaisait dans le rôle d’Hali. S’il veut parler de la première distribution, l’erreur est évidente, puisque Molière y joua dom Pèdre, et la Thorillière Hali. Il est certain que ce dernier rôle est un des plus $226$ agréables de la pièce : Molière aurait-il, un jour, été tenté de le prendre ? Ce n’est pas impossible, peu probable cependant. Quand l’aurait-il fait ? Nous savons par Robinet que ce ne fut pas dans les premières représentations à la ville. Il y jouait, comme à Saint-Germain, le personnage du Sicilien.

Un peu plus tard, après la mort de Molière, voici quelle fut la distribution des rôles du *Sicilien*. Nous l’empruntons au *Répertoire des comédies françaises qui se peuvent jouer (à la cour) en 1685* :

|  |  |
| --- | --- |
| Damoiselles. | |
| Climène | *La Grange*. |
| Isidore | *De Brie*. |
| Hommes. | |
| Adraste | *La Grange*. |
| D. Pèdre | *Rosimont*. |
| Hali, valet | *Guérin*. |

Molière eut, nous ne savons au juste à quel moment, mais d’assez bonne heure, l’intention, qu’il ne paraît pas avoir exécutée, de faire une petite modification à sa comédie : dans la liste des personnages de l’édition même de 1668, imprimée sous ses yeux en 1667, Climène, qui a remplacé Zaïde, est dite « sœur d’Adraste ». Le rôle ainsi changé aurait-il reçu quelques développements ?

On ne pourrait faire à ce sujet que des conjectures. Nous ne croyons pas que, dans aucune des représentations, Molière ait donné suite à sa nouvelle idée. Si elle n’était pas restée en projet, il serait difficile d’expliquer qu’il n’eût pas pris la peine de l’introduire dans le texte, lequel a conservé, dans la scène IX (p. 258), ces mots en contradiction avec la qualification donnée à Climène : « J’ai, par le moyen d’une jeune esclave, un stratagème » Ce qui est probable, c’est que la pensée de donnera Adraste une complice mieux choisie de sa ruse lui était venue au moment où l’on préparait la première édition de la pièce, et qu’il en laissa achever l’impression avant d’avoir eu le loisir de s’occuper du changement, qui n’aurait pas cependant demandé beaucoup de temps à sa facilité. Puis, en homme qui jamais ne se souciait guère de revenir sur ses pas, il pensa à autre chose.

Dibdin, dans son *Histoire du théâtre*, parle de deux comédies $227$ anglaises[[169]](#footnote-169), dans lesquelles *Le Sicilien* aurait été imité : l’une est de Sheridan, l’autre, antérieure d’un siècle, est de Crowne. Celle de Sheridan est bien connue ; elle est intitulée *The Duenna*, et fut représentée pour la première fois sur le théâtre de Covent-Garden, le 21 novembre 1775. Cet *opéra-comique*, qu’en France nous appellerions plutôt vaudeville, diffère entièrement du *Sicilien* par le sujet, par les caractères, par la manière d’entendre le comique. La *seide* ressemblance qu’avec Dibdin nous pourrions noter entre les deux pièces est, en ajoutant peut-être les sérénades, celle que l’on avait déjà remarquée entre *Le Sicilien* et *La Tapada* de Calderon. Il s’agit toujours du stratagème du voile. La duègne chargée de veiller sur dona Louisa, fille d’un certain Jérôme, s’entend avec elle pour favoriser sa fuite de la maison paternelle. Louisa, sous les yeux mêmes de Jérôme, sort couverte d’un voile et d’un *cardinal*[[170]](#footnote-170) et se faisant passer pour la duègne, qu’elle a laissée dans sa chambre[[171]](#footnote-171). La ruse n’est découverte que lorsque la fille mal gardée est déjà mariée à celui qu’elle aime. Sur ce qui n’est dans *Le Sicilien* qu’un moyen du dénouement, roule toute l’action de *La Duègne* ; et c’est ce qui y donne lieu à bien des complications burlesques. Il est évident que là Sheridan ne s’est nullement montré le disciple de Molière. Il peut seulement lui devoir l’idée dont il a tiré son imbroglio assez amusant, mais où il y a moins de finesse que de gaieté et de verve.

Nous n’avons pu voir la comédie de Crowne, *The Country wit*, « l’Esprit de campagne » (1675). Il y a dans cette pièce, suivant Dibdin, beaucoup d’esprit de bas étage. Il est donc bien vraisemblable que si elle a pu être aussi rapprochée de notre comédie, ce n’est que pour lui avoir emprunté ce fameux voile, où il est encore moins juste d’envelopper tout *Le Sicilien* que *Les Fourberies de Scapin* dans le sac où les mettait Boileau.

Si nous cherchons chez nous quelque imitation, nous n’en donnerons pas le nom à la petite pièce à couplets que Louis XVI et Marie-Antoinette firent représenter devant eux à Versailles en 1780. C’était bien l’œuvre même de Molière, mais $228$ assaisonnée d’assez pauvres ariettes, que leur auteur disait y avoir « trouvées toutes dessinées[[172]](#footnote-172) », quoique son crayon n’ait pas été assez bien taillé pour suivre habilement le dessin du maître. Nous ignorons si le musicien fut plus heureux que lui. Voici le titre de ce nouveau *Sicilien* :

« *Le Sicilien* ou *L’Amour peintre*, comédie en un acte, mêlée d’ariettes, représentée devant Leurs Majestés à Versailles le 10 mars 1780. » De l’imprimerie de Ballard, 1780, in-8o.

« Les paroles sont de Molière et arrangées, pour être mises en musique, par M. le Vasseur. La musique est de M. d’Auvergne, surintendant de la musique du Roi. Les ballets sont de la composition de M. Laval, maître des ballets de Sa Majesté. »

Nous avons encore à citer : « *Le Sicilien ou L’Amour peintre*, ballet-pantomime en un acte, par Anatole Petit..., musique de la composition de M. Sor, ouverture et airs de danse de M. Schneitzhoeffer, représenté sur le théâtre de l’Académie royale de musique le 11 juin 1827. » Paris, Barba, 1827, in-8o.

Nous mentionnerons enfin une œuvre qui a déjà pu être appréciée et qui a paru à de bons juges digne d’être un jour, comme le fut autrefois celle de Lully, entendue avec la comédie de Molière : les nouveaux intermèdes musicaux du *Sicilien*, que M. Eugène Sauzay a fait exécuter en 187$, et dont la publication prochaine est promise.[[173]](#footnote-173)

La première édition du *Sicilien* porte la date de 1668 ; le titre est :

*Le Sicilien*, ou *L’Amour peintre*,

Comédie.

Par J. B. P. de Molière.

A Paris,

Chez Jean Ribou, au Palais, vis

à vis la Porte de la S. Chapelle,

à l’Image S. Louis.

MDCLXVIII.

*Avec privilège du Roy.*

$229$ C’est un in-12, de deux feuillets liminaires (titre et liste des Acteurs), 81 pages numérotées, et deux feuillets pour la fin du Privilège, qui commence au verso de la page 81.

L’Achevé d’imprimer pour la première fois est du 9 novembre 1667 ; le Privilège, daté du dernier jour d’octobre, est donné pour cinq années à Molière, qui a cédé son droit « à Jean Ribou, marchand libraire à Paris ».

Cette comédie est qualifiée dans le Privilège de *belle et très agréable*; c’est la seule appréciation littéraire qui se trouve dans tous les Privilèges du théâtre de Molière.[[174]](#footnote-174)

Une réimpression a été publiée la même année, sans Privilège ni Achevé d’imprimer, sous ce titre : « *Le Sicilien*, comédie de M. de Molliere (sic). À Paris, chez Nicolas Pepinglé (sic, pour Pepingué) ». 60 pages in-12. Il y a tout lieu de la regarder comme une contrefaçon faite en province sous le nom d’un libraire de Paris[[175]](#footnote-175).

Il existe des traductions séparées dans les langues suivantes : italien (1796) ; portugais, imitation envers (1771) ; roumain (1835, autre édition ou tirage, 1836) ; allemand, arrangement en opérette (vers 1780)[[176]](#footnote-176) ; anglais (1857) ; néerlandais, en vers[[177]](#footnote-177) (1716) ; danois (1749) ; russe (1755 autre édition, 1788).

### Acteurs.

$231$ Adraste, gentilhomme français, amant d’Isidore.

Dom[[178]](#footnote-178) Pèdre, Sicilien, amant d’Isidore.

Isidore, Grecque, esclave[[179]](#footnote-179) de Dom Pèdre.

Climène, sœur d’Adraste[[180]](#footnote-180).

Hali, valet d’Adraste.

Le[[181]](#footnote-181) Sénateur.

$232$ Les Musiciens.

Troupe d’esclaves.

Troupe de Maures.

Deux laquais[[182]](#footnote-182).

### Appendice au *Sicilien*.

#### Note sur une réimpression de la pièce, de 1668.

$303$ Dans l’impression mentionnée à la fin de la *Notice* du *Sicilien*, page 229, comme étant probablement une contrefaçon[[183]](#footnote-183) faite en province, sous le nom d’un libraire de Paris, Nicolas *Pepinglé* (sic), « à la grand’ Salle du Palais[[184]](#footnote-184) », se trouvent, en tête, après le feuillet de titre, cinq pages liminaires, non chiffrées, intitulées Sujet de la pièce, et contenant des observations sur la manière dont quelques scènes de la pièce doivent être jouées. Cette sorte d’avant-propos paraît être une instruction pour les comédiens de province et de l’étranger. Sa date nous semble la rendre assez intéressante pour être donnée ici en appendice an *Sicilien*.

Nous l’avons d’abord connue par un exemplaire de ce curieux volume qui avait été communiqué à M. Eud. Soulié par M. Gariel, conservateur de la Bibliothèque de Grenoble, à qui nous devons aussi le *Programme-Annonce* du *Dom Juan*, publié dans notre tome V, p. 256-259. Nous possédons maintenant nous-mêmes un exemplaire qui nous a été donné par M. L. Potier, ancien libraire, si érudit en tout ce qui touche à la bibliographie, et que plusieurs fois déjà nous avons eu à remercier de son obligeance. Nous n’en avons, jusqu’ici, nulle part trouvé d’autre.

#### 1 Sujet de la pièce. (Instructions aux comédiens).

$304$ Il faut observer, dans la première scène, qu’Hali se poste devant la porte de D. Pèdre, qui est au côté droit du théâtre, et qu’en la scène deuxième, Adraste sort du côté gauche, précédé de deux flambeaux, que portent ses deux laquais, dont l’un se met à droit du théâtre et l’autre à gauche ; que l’on ne chante point dans la troisième scène, et que l’on danse seulement une entrée de ballet ; ce qui fait qu’il faut la retrancher, et qu’Adraste, après [avoir] dit ces mots : « J’y consens, voyons ce que c’est »,  laisse aller Hali, et puis[[185]](#footnote-185) le rappelle ainsi, quand il est à trois ou quatre pas de lui, et lui dit : « Chut ! je trouve qu’il vaut mieux que l’on commence par nos violons, afin de faire plus de bruit ; toi, mets-toi contre cette porte, afin que, si tu entends remuer dans le logis, je fasse éteindre les flambeaux. » Et quand les violons ont joué un air des plus nouveaux et que l’on a dansé une entrée, Hali vient avertir son maître par ces mots : « Monsieur, je viens d’ouïr quelque bruit au dedans. » Dans la quatrième scène, D. Pèdre sort de la porte, et s’en va reposer[[186]](#footnote-186) derrière le dos d’Adraste dans le moment qu’il appelle Hali, lequel étant près de lui, D. Pèdre se met entre eux deux, toutefois plus en arrière -, et quand Hali a dit qu’il voudrait bien tenir le Sicilien pour le battre et pour se venger de lui, il quitte Adraste, et va à tâton (*sic*) jusqu’à la porte, et cependant Adraste continue près du Sicilien, comme s’il parlait à lui (à *Hall*), et dans le moment qu’il est averti que la porte est ouverte, D. Pèdre y retourne, et se met au milieu d’icelle, si bien qu’Hali et lui s’étant longtemps tâté le visage et la tête, D. Pèdre donne un soufflet à Hali, qui lui rend[[187]](#footnote-187), comme il est marqué[[188]](#footnote-188). En suite de la rodomontade du Sicilien, qui appelle ses gens, Adraste tire l’épée comme pour se défendre, cependant qu’Hali se cache. Dans la septième scène, Hali fait plusieurs révérences, tantôt vers D. Pèdre et tantôt près d’Isidore, et se tourne vers icelle toutes les fois qu’il dit : « avec la permission de la Signore » ; ensuite il chante le premier couplet[[189]](#footnote-189) du français $305$ et ce qui suit, savoir l’autre jargon ; et après que l’on a dansé il dit : « Chiribirida » tout seul, puis l’on redanse encore, et poursuit, et finit â la fin l’autre couplet et le même « Chiribirida », jusqu’à ce qu’il est chassé avec ses danseurs. Dans l’onzième scène, Adraste baise Isidore en la saluant, ce qui oblige D. Pèdre à lui dire qu’on ne salue point leurs femmes ainsi ; et quand Adraste dit : « Allons, apportez tout. » ses deux laquais apportent le châssis à peindre et le soutien[[190]](#footnote-190), avec la palette où sont les couleurs[[191]](#footnote-191), et des pinceaux. Il faut observer que le châssis est de couleur blanche, qu’il y a un visage représentant l’actrice, lequel visage est couvert de blanc, lequel s’efface fait à fait que le pinceau touche dessus et ôte ledit blanc, ce qui fait paraître que l’acteur peint ; pour les couleurs de dessus sa palette, elles sont sèches, et ne servent que d’apparence, si bien que, tout le blanc qui est sur le visage étant ôté, il semble que l’acteur l’ait peint lui-même. Quant à la posture où est Isidore, elle est du côté droit, le Sicilien à l’opposite du côté gauche, et Adraste au milieu, qui se lève de temps en temps pour la mettre à sa fantaisie, lui découvre lui-même le sein, ce qui choque le jaloux, qui approche son siège toutes les fois qu’Adraste se lève ; il est obligé de dire à Isidore que l’on a bien de la peine à la mettre. Quant au moment où Hali le tire à quartier, après qu’il a dit : « Nous voilà assez loin », il détourne la tête, et voyant Adraste près d’Isidore, il quitte Hali pour les surprendre ; mais Adraste l’apercevant lui dit : « Je remarquais la couleur de ses yeux », au lieu de dire, comme il est en la pièce : « Elle a les yeux bleus », alors Adraste se rassit, et D. Pèdre rejoint Hali, et dans le moment qu’Hali parle à D. Pèdre, et que D. Pèdre demande quel est son ennemi, Adraste ayant achevé d’effacer le blanc qui couvrait le portrait, vient se remettre près d’Isidore, où D. Pèdre le surprend encore quand il dit à Hali : « Je vous laisse aller sans vous reconduire. » Voilà les remarques les plus nécessaires, du reste vous suivrez le sens des verset les apostilles.

#### 2 Variantes.

Outre ces pages d’instructions aux comédiens, cette édition de singulière espèce contient un assez grand nombre de variantes, qui nous montrent, comme au reste l’addition mène de cette sorte d’avant-propos, que nous n’avons pas ici une contrefaçon ordinaire, une contrefaçon déguisée, reproduisent l’original $306$ mot pour mot en n’y mêlant que des altérations involontaires, des fautes dues à la négligence. Le nombre et la nature des différences prouvent, on va le voir, que le contrefacteur a voulu éclaircir le jeu et, qui sait ? en de rares endroits, retoucher, améliorer le style. Plus de dix indications de jeux de scène sont omises, et les fautes ne manquent pas ; mais il y a, de plus, des additions, particulièrement de jeux de scène, et des modifications de texte faites à dessein, dont quelques-unes même, en très petit nombre, il est vrai, ont passé dans une ou plusieurs des éditions postérieures. Il y a tels changements qui peuvent faire qu’on se demande si c’est vraiment l’édition originale qui a servi de point de départ à la contrefaçon. Nous allons citer de ces variantes celles qu’à nos yeux il y a quelque raison de relever, en renvoyant aux pages de notre volume auxquelles elles se rapportent. Si nous ne les avons pas placées au bas de ces pages mêmes, c’est d’abord que la source n’a nulle autorité, puis, qu’ainsi réunies, elles servent à mieux caractériser cette impression.

Personnages.

Pages 231 et 233.

Adraste, gentilhomme français, amant d’Isidore.

D. Pèdre, Sicilien, gardien d’Isidore.

Isidore, esclave grecque affranchie par D. Pèdre.

Climène, autre esclave.

Hali, valet ou esclave d’Adraste.

Deux laquais d’Adraste[[192]](#footnote-192).

Troupe de danseurs.

Troupe de musiciens.

Un sénateur.

Page 233. ligne 7 : « Hali, *seul* », au lieu de : « Hali, *aux Musiciens*. »

Page 235, lignes 6 et 7 : « Et qui pourrait-ce être que moi à ces heures de nuit ? Hors vous et moi, etc. » Voyez *ibidem*, note 2.

*Ibidem*, ligne 12 : « rien que d’avoir ».

Page 236, ligne 12 : « si elle entend fort bien ».

Page 237, ligne 7 : « Ce n’est pas ».

*Ibidem*, ligne 21 : « Ah ! je vois bien que vous êtes pour le bémol : il y a moyen ».

*Ibidem*, ligne 24 : « des bergers ».

Page 241, ligne 12 : « sont des chaînes ».

Page 242, ligne 2 : « mon plus grand souci  ». Voyez *ibidem*, note I.

*Ibidem*, ligne 18 : « ce peut être ».

Page 243, ligne 16 : « nous a fait faire ! »

*Ibidem*, ligne 23 : « ce que c’est que cela veut dire ».

*Ibidem*, ligne 25 : « pour pouvoir découvrir ».

$307$ Page 243, ligne 31 : « D. Pèdre, *donnant un soufflet à Hali*. » Voyez. p. 244, note I.

Page 244, ligne 13 : « Hali, *d’un endroit oh il s’est caché, et d’un ton de voix à demi basse*. »

*Ibidem*, lignes 17 et 18 : « Hali, *toujours de même. Les gens* ».

*Ibidem*, ligne 21 : « Hali, *sortant dudit endroit, et dit d’un ton de voix hardie*. »

Page 245, ligne 14 : « ou peut trouver aisément des moyens… ».

Page 246. ligne I : « que de se lever ».

*Ibidem*, ligne 14 : « contre les soins des languissants ». Des languissante d’amour, des amoureux ?

*Ibidem*, ligne 15 : « sous mes fenêtres ».

Page 247, ligne 16 : « la plus grande ambition ».

Page 248, ligne 7 : « vous m’obligerez à n’affecter point tant de paraître à d’autres yeux. »

*Ibidem*, ligne 14 : « toute à soi ».

Page 251, ligne 15 et 16 : « Faites-les nous vite venir. »

*Ibidem*, ligne dernière, après *Chalabala* : « *Dans la scène suivante, Hali chante, et les esclaves dansent dans les intervalles de son chant*. »

Page 255, ligne 12 : « *Mi ti bastonara* ».

*Ibidem*, ligne 15, après la chanson : « *Ici ils fuient tous*. »

*Ibidem*, ligne dernière : « rentrez ici ».

Page 256, ligne 2 : « *Hali paraît*, » au lieu de : « *À Hali, qui paraît encore là*. »

*Ibidem*, ligne 22 : « je l’attraperai ».

Page 257, ligne 10 : « il allait faire ».

Page 258, lignes 5 et 6 : « si je pourrais obtenir d’elle qu’elle y put consentir ».

*Ibidem*, ligne 10 : « que je ne sois de rien ».

Page 259, ligne 17 : « que je ne vous pouvais ». Voyez *ibidem*, note 3.

*Ibidem*, lignes 22 et 23 : « et la réputation. Seigneur François ». Voyer D. 260, note I.

Page 260, ligne 10 : « et *ses deux laquais*[[193]](#footnote-193). »

Page 261, ligne 5 : « de toucher un tel ouvrage ».

*Ibidem*, ligne 6 : « grande habilité ».

*Ibidem*, ligne 25 : « de grâce, et songeons ».

Page 262, lignes 15-17 : « du col puisse paraître ; ceci un peu plus découvert ; bon là ; un peu davantage ». Voyez *ibidem*, note 5.

Page 263, ligne 1 : « l’attitude », pour« l’attitude ». Ce mot a été défiguré de diverses façons : voyez *ibidem*, note 2.

*Ibidem*, ligne 7 : « Un peu plus de côté ».

Page 264, ligne 7 : « une maîtresse d’Alexandre, d’une merveilleuse beauté, et qu’il ». Voyez *ibidem*, note 4.

*Ibidem*, ligne 12 : « ce que fit Alexandre. D. Pèdre. Ma foi non. »

$308$ Page 266, ligne 9 : « je vous demande, de grâce, que ».

*Ibidem*, ligne 17 : « lorsqu’il est donné ».

Page 267, lignes 7 et 8 : « *Pendant qu’Adraste parle à Isidore, D. Pèdre et Hali parlent bas, et font des gestes de personnes agitées*. »

Page 268, ligne 17 : « Hali, *s’en allant*. »

*Ibidem*, ligne 24 : « Adraste, *à Isidore*. » Voyez *ibidem*, note I.

*Ibidem*, ligne 26 : « témoignages.… *apercevant D. Pèdre*: Je regardais ». *Ibidem*, ligne dernière : « une tache.… *À Isidore*. Mais c’est ».

Page 269, ligne 2 : « *D. Pèdre*. »

Page 270, ligne 14 : « imaginer, et va ».

Page 271, ligne 23 : « La grandeur de l’offense ».

Page 272, ligue 17 : « D. Pèdre, à *Climène, à part, dans une allée du théâtre*. »

Page 273, ligne I : « D. Pèdre, *rejoignant Adraste*. »

*Ibidem*, lignes 8 et 9 : « D. Pèdre, *prenant Isidore par la main et parlant à Adraste*: Puisque vous avez bien voulu me donner ».

*Ibidem*, ligne 18 : « Vous m’obligerez ».

*Ibidem*, ligne 20 : « Adraste, *s’en allant avec Isidore*. »

Page 274, ligue 10 : « C’est que cela veut dire qu’un jaloux ».

*Ibidem*, ligne 15 : « par douceur et par complaisance ».

Page 276, ligne 9 : « que de plaisirs ». Voyez *ibidem*, note î.

*Ibidem*, ligne 15 : « Scène XX et dernière. »

## Amphitryon.

Comédie.

Représentée pour la première fois à paris sur le théâtre du Palais-Royal, le 13e janvier 1668 par la troupe du Roi

Notice.

$311$ Entre le petit acte du *Sicilien* et l’*Amphitryon*, représentés pour la première fois, l’un en février 1667, l’autre en janvier 1668, il y eut près d’un an d’intervalle. D’ordinaire, les ouvrages de Molière se succédaient plus rapidement. On pense que, pendant quelque temps, il s’était senti découragé, et que la crainte d’avoir moins à compter sur la protection royale lui avait, plus encore qu’une altération de sa santé, conseillé de s’effacer, de se taire.

L’année 1667 fait époque, on s’en souvient[[194]](#footnote-194), dans l’histoire du théâtre de Molière. Trois mois après les fêtes de Saint-Germain, Louis XIV était parti de cette même ville pour la campagne de Flandre, qui commença la guerre de la dévolution, et ce fut pendant cette campagne que *Le Tartuffe*, achevé et connu dès 1664, parut sur la scène du Palais-Royal, pour être aussitôt interdit. Cette sévérité, qui trompait tout à coup les espérances données, ne devait pas engager Molière à produire quelque œuvre nouvelle. Il ne s’y décida qu’au commencement de l’année suivante, après qu’il eut été peut-être, comme le pauvre Sosie, rengagé de plus belle par la « faveur d’un coup d’œil caressant[[195]](#footnote-195) ».

L*’Amphitryon* fut comme une rentrée de l’auteur, qui avait fait relâche, une brillante rentrée. Cette comédie ne semblait pourtant promettre qu’une sorte de traduction ; mais combien, $312$ dans le fait, elle montra d’originalité Jamais, chez nous, le théâtre comique des anciens n’a eu une si heureuse résurrection, sous une forme toute nouvelle. Un critique a dit[[196]](#footnote-196) que Bayle avait manqué de goût lorsqu’il avait mis l’*Amphitryon* au nombre des meilleures pièces de Molière[[197]](#footnote-197), et qu’il n’aurait pas dû oublier combien lui sont supérieures des comédies telles que *Le Misanthrope*, *Le Tartuffe*, *L’Avare*, *Les Femmes savantes*, *L’École des femmes* et *L’École des maris*. La comparaison est difficile entre une comédie mythologique empruntée au théâtre de Plaute et des œuvres toutes modernes, immortelles peintures de nos mœurs ; mais pourquoi ne pas faire une place toute voisine à une charmante fantaisie qui nous fait si bien goûter, en y donnant le tour qui nous convient, ce que l’esprit de la comédie latine a eu de plus vif ? Si Bayle a pensé que, par la verve abondante, par la richesse et la gaieté du style, l’*Amphitryon* doit être compté parmi les chefs-d’œuvre de notre poète, il ne s’est pas trompé.

Nous devons laisser à d’autres l’histoire des origines théâtrales très anciennes de l’*Amphitryon* de Plaute : Molière, sans doute, s’est fort peu inquiété de les connaître. Il ne lui importait nullement, et il ne nous importe pas davantage ici, que cette fable fût née dans l’Inde, comme l’a cru Voltaire[[198]](#footnote-198), qui l’avait trouvée dans un livre du colonel Alexandre Dow, et s’est amusé à la déclarer « encore plus comique et plus ingénieuse » sous cette forme indienne, quand il eût mieux fait de dire qu’elle était seulement beaucoup plus indécente que la légende latine. Il ne fait rien non plus à l’affaire qu’avant Plaute, les Grecs eussent traité ce sujet, peut-être Euripide dans une *Alcmène*, et Sophocle dans un *Amphitryon*[[199]](#footnote-199), tous $313$ deux tragiquement sans doute ; et, plus opportuns à citer, Archippe, poète très bouffon de l’ancienne comédie[[200]](#footnote-200), Eschyle l’Alexandrin, cité par Athénée[[201]](#footnote-201), et Rhinthon, poète de Tarente, qui écrivit des *hilaro-tragédies*, au temps de Ptolémée Soter : questions d’érudition auxquelles nous ne nous arrêterons pas. La priorité de ces pièces grecques, celle même d’un *Amphitryon* de Cécilius, chez les Latins, ne sont pas sans intérêt pour les critiques de la pièce de Plaute ; mais celui-ci a été le seul modèle de Molière ; et les modèles antérieurs, n’ayant laissé qu’un nom et quelques fragments insignifiants, n’ont pas plus compté pour lui que s’ils n’avaient jamais existé. Contentons-nous donc de remarquer, à leur sujet, que Plaute, imitateur lui-même, en a visiblement pris à son aise avec eux et qu’il a, dans bien des passages, habillé à la romaine ses personnages empruntés au théâtre grec, de même que souvent ceux de Molière ont été, sans plus de gêne, habillés par lui à la française. À cette seule condition, une pièce est transportée avec succès d’une scène étrangère sur une scène nationale. Les poètes tragiques, comme les poètes comiques du dix-septième siècle, eurent le sentiment très juste de cette loi de leur art. Ils ne travaillaient pas en archéologues, et ne songeaient pas à un calque scrupuleux.

Pourquoi Molière s’est-il, à ce moment, tourné du côté de Plaute ? Comment lui est venue l’idée d’écrire un *Amphitryon*? S’il nous avait dit lui-même le secret de son choix, il nous aurait tiré de quelque peine ; car on a imaginé de cette excursion sur les terres latines une explication très malveillante, et, pour y en substituer une autre, nous ne pouvons chercher que des vraisemblances.

Lorsqu’on fait attention que son *Avare*, imitation aussi, quoique beaucoup plus éloignée, d’une comédie de Plaute, suivit l’*Amphitryon* à quelques mois de distance, on est porté à conjecturer que tout simplement il s’était pris, en ce temps-là, d’un goût très vif pour le vieux comique de Rome et qu’il $314$ s’était promis de suivre cette veine latine dans quelques ouvrages.

Mais, si facile à comprendre que soit cette pensée, qui eût été mieux qu’une fantaisie, il y a autre chose encore à supposer. *Les Sosies* de Rotrou[[202]](#footnote-202) joués par la troupe du Marais, sur un théâtre rival, avaient eu un grand et juste succès. Les comédiens du Palais-Royal n’auraient-ils pas, comme ils avaient fait en 1665 pour *Le Festin de Pierre*, sollicité de Molière une pièce qui fît concurrence ? L’ouvrage de Rotrou était, dirait-on, bien ancien à cette date. La première représentation en remontait à plus de trente ans, ayant été donnée en 1636[[203]](#footnote-203) ; mais il est prouvé qu’il a eu la vie dure. Après quatorze ans, en 1650, *Les Sosies* étaient encore représentés, sous le titre de *La Naissance d’Hercule*, avec cette magnificence de spectacle, ce luxe de machines, qui était le grand attrait du théâtre du Marais. La description du merveilleux appareil scénique déployé en cette occasion se trouve dans un livret in-4o, publié par René Baudry, sous cette date de 1650, et intitulé : *Dessein du poème de la grande pièce des machines de La Naissance d’Hercule,* *dernier ouvrage de M. de Rotrou, représentée sur le théâtre du Marais par les comédiens du Roi.* Là, on nomme cette pièce « le plus excellent poème qui ait jamais paru[[204]](#footnote-204) », et « le chef-d’œuvre » de « l’incomparable M. de Rotrou[[205]](#footnote-205) ». Une pantomime qui, pendant le carnaval de 1653, fut exécutée au Petit-Bourbon dans le grand *Ballet royal de la Nuit*[[206]](#footnote-206), sous le nom de *Comédie muette d’Amphitryon*[[207]](#footnote-207), semble prouver que le sujet, recommandé par le succès des *Sosies*, n’avait pas alors cessé d’être à la mode et devait tenter toutes les troupes de comédiens.

Nous aurions voulu pouvoir constater que les représentations $315$ des *Sosies*, comédie si goûtée, ne s’arrêtèrent pas en 1650 ; mais ce que nous venons de dire est tout ce que nous connaissons de leur histoire, à moins que nous n’y ajoutions une anecdote de Tallemant des Réaux, qui se rapporte incontestablement à cette pièce[[208]](#footnote-208). Malheureusement, si elle peut être citée comme plus ou moins piquante, elle n’éclaircit pas la question de la longévité des *Sosies*. Jodelet, nous apprend l’auteur des *Historiettes*[[209]](#footnote-209), vint, au moment où le tonnerre du dénouement avait éclaté, jeter au parterre, dans la langue très crue du temps, une plaisanterie dont le sens était que, si l’on faisait si grand tapage chaque fois qu’à Paris un mari était trompé, tout le long de l’année on n’entendrait pas Dieu tonner. Tallemant n’indique pas la date de cette facétieuse allocution, et ce que nous savons de Jodelet ne nous vient pas en aide. Il avait quitté la troupe du Marais, pour passer à l’Hôtel de Bourgogne, en 1634, par conséquent avant *Les Sosies*. Il revint ensuite à son premier théâtre, mais on ignore à quel moment. On voit seulement qu’en 1642 il y jouait le Cliton du *Menteur* de Corneille. Il y resta plusieurs années, puis émigra de nouveau à l’Hôtel de Bourgogne ; enfin, en 1659, au Petit-Bourbon. Quoique l’on ne suive qu’imparfaitement les vicissitudes de cette inconstante carrière théâtrale, il s’y trouve plus d’une place, avant 1650, pour l’anecdote de Tallemant ; ce n’est donc pas elle qui nous fera savoir quelles furent les dernières années où l’on joua encore la comédie de Rotrou ; mais nous ne serions pas surpris que c’ait été à une époque assez voisine de celle de *Amphitryon*, pour que celui-ci soit ne d’une pensée de rivalité entre le Palais-Royal et le Marais. La conjecture de cette émulation pourrait paraître confirmée par des vers de Robinet qui seront cités plus loin. Les décorations, les machines volantes y sont célébrées parmi les merveilles de $316$ la nouvelle comédie de Molière. Ne semblerait-il pas que l’on eût pensé à lutter avec le spectacle féerique de *La Naissance d’Hercule* ?

Il n’y a pas pour toutes les comédies de notre poète le même intérêt à connaître pourquoi l’esprit, qui souffle où il veut, avait tel jour soufflé d’un côté plutôt que d’un autre. Si nous avons pris quelque peine à chercher quelle occasion a pu inspirer celle-ci, c’est que d’autres, qui s’en sont inquiétés aussi, ont voulu insinuer qu’un pur caprice était invraisemblable et se sont fondés sur cette invraisemblance pour appuyer une conjecture très fâcheuse, qui ne s’est que trop accréditée. Rœderer l’a, nous le croyons, hasardée le premier ; nous n’en trouvons pas trace chez les contemporains. Il faut citer l’acte d’accusation, afin de n’en pas affaiblir les arguments. On le trouve au chapitre xxii du *Mémoire pour servir à l’histoire de la société polie en France*[[210]](#footnote-210).

« Les *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, dit Rœderer, nous apprennent.… que, dans le commencement de la campagne de Flandre, au mois de mai 1667..., on s’arrêta dans une ville dont le nom est resté en blanc, et que là s’établit la liaison intime du Roi et de Mme de Montespan[[211]](#footnote-211)...

 Ce serait vers le milieu de l’année 1667 que Montespan se serait laissé aller à la fougue de sa jalousie et aux plus violents outrages envers la duchesse de Montausier, comme complice de la séduction exercée par le Roi sur sa femme.

Il est fâcheux, ce me semble, que l’ordre chronologique amène, à la suite du premier éclat que fit l’intrigue du Roi avec Mme de Montespan et de la colère du mari, la première représentation de la comédie d*’Amphitryon.…* Que l’auteur, après avoir dit qu’il n’avait plus besoin d’étudier son art ailleurs que dans la société[[212]](#footnote-212), et après avoir produit plusieurs $317$ chefs-d’œuvre de cet art ainsi étudié, ait néanmoins eu la fantaisie d’imiter une comédie fort immorale de Plaute, je le veux croire. Mais qu’il n’y ait pas trouvé quelque rapport avec ce qui se passait à la cour ; qu’il n’ait pas vu, pas soupçonné que la situation du marquis de Montespan eût quelque rapport avec celle d’Amphitryon, celle de Louis XIV avec celle de Jupiter ; qu’il n’ait eu aucune intention en disant dans sa pièce[[213]](#footnote-213) :

Un partage avec Jupiter

N’a rien du tout qui déshonore,

c’est ce qu’il est difficile de croire d’un homme qui était au courant de toutes les aventures galantes de la cour, et ne négligeait, que dis-je ? ne laissait passer, sans un éclatant tribut de son zèle et de son talent, aucune occasion de divertir et de flatter le Roi, et qui enfin avait cela de particulier que, amant malheureux, mari trompé, il était poète sans pitié pour les victimes d’un désordre qui faisait son tourment.[[214]](#footnote-214) »

Ceux qui croient utile à certaines rancunes d’imprimer une flétrissure au nom de Molière ont avidement saisi l’arme qui leur était fournie par Rœderer, et n’ont eu garde de douter qu’elle ne fut de bonne qualité. Si Rœderer n’avait pas les mêmes raisons qu’eux d’en vouloir à notre poète, il avait pourtant les siennes. La comédie des *Précieuses ridicules*, quoiqu’il ait affecté de croire qu’elle attaquait seulement les fausses précieuses de province, et même la comédie des *Femmes savantes*, le blessait, comme il ne l’a guère caché[[215]](#footnote-215), dans sa partialité pour *la société polie* de l’hôtel de Rambouillet. Il ne néglige aucune occasion de taxer Molière de complaisance pour la corruption de son temps, parce qu’il veut laisser moins de $318$ crédit aux railleries du poète contre des femmes dont les mœurs sévères « l’inquiétaient, dit-il, et offensaient la cour ». On doit donc se défier de ce paladin des précieuses et examiner de près les preuves de son réquisitoire.

*Les Mémoires de Mademoiselle de Montpensier* étaient assurément le document à citer comme le seul contemporain et irrécusable sur les commencements de la liaison du Roi et de Mme de Montespan. Ils placent ces commencements au temps de la campagne de 1667. Mais Rœderer a eu tort de parler du mois de mai. La *Gazette* de 1667 permet de dater jour par jour le récit de Mademoiselle. Quelle est la ville dont le nom, dans ce récit, « est resté en blanc », et où l’on remarqua le premier indice de la liaison, c’est-à-dire la sentinelle déplacée pour laisser la communication libre entre l’appartement du Roi et celui de Mme de Montespan[[216]](#footnote-216) ? Elle est désignée par cette circonstance que de là on fut coucher à Vervins et le lendemain à Notre-Dame-de-Liesse. Evidemment il s’agit d’Avesnes[[217]](#footnote-217). Ce fut donc seulement entre le 9 et le 14 juin que pour la première fois on put avoir soupçon de la nouvelle intrigue. La veille même de l’arrivée à Avesnes, comme on était en carrosse, Mme de Montespan, blâmant, avec les autres dames, la pauvre la Vallière, disait : « Dieu me garde d’être maîtresse du Roi ![[218]](#footnote-218) » $319$ Pense-t-on que ç’ait été pour afficher le lendemain le démenti donné à ces sages paroles ? Le scandale d’Avesnes ne put donc être encore celui qui éclata aux yeux de tous. Sera-ce celui de Compiègne[[219]](#footnote-219), pendant le séjour du Roi du 9 au 19 juillet 1667[[220]](#footnote-220) ? Celui-là sans doute put faire plus de bruit, mais seulement encore parmi les plus initiés. Il est clair que si, dans un cercle très étroit, on s’entretenait de la grande nouvelle, ce n’était qu’à voix basse, même au moment où, par une lettre charitable, la Reine en eut le premier avis, sans y croire[[221]](#footnote-221). C’était après la prise de Lille, qui est du 27 août.

Il ne faudrait assurément point parler de beaucoup de mystère dans ces temps de la campagne de Flandre, s’il était vrai que la jalousie de M. de Montespan, comme le dit Rœderer, eût dès lors fait esclandre. Mademoiselle de Montpensier a su les extravagances du marquis, les injures dont il accabla sa femme et qui forcèrent le Roi à le faire chercher pour l’envoyer en prison[[222]](#footnote-222) ; mais elle en place certainement le temps fort peu avant celui où M. de Montausier fut nommé gouverneur du Dauphin[[223]](#footnote-223) (18 septembre 1668[[224]](#footnote-224)). Loin que M. de Montespan ait affiché son infortune aussi tôt que le dit Rœderer, on raconte[[225]](#footnote-225) qu’il fut d’abord d’un aveuglement opiniâtre, refusant d’emmener loin de la cour sa femme qui l’en priait.

Tout bien examiné, nous ne pouvons reconnaître pour vraisemblable qu’en 1667, même à la cour, et fût-ce au mois d’août, on parlât autrement qu’en très grand secret d’un attachement qui ne s’avouait pas encore. On voit la difficulté qu’il y a à supposer Molière autorisé, à cette époque, à en réjouir le public, et combien même on aurait peine à l’en croire $320$ si tôt informé. S’imaginerait-on que ses camarades, ses ambassadeurs dans l’affaire du *Tartuffe*, la Thorillière et la Grange, lorsque, pendant le siège de Lille, ils arrivèrent porteurs de son placet[[226]](#footnote-226), eussent été mis au courant des secrets tout nouveaux de la cour, et fussent venus en régaler notre poète, à leur retour près de lui, vers la fin de septembre ? il faut bien expliquer cependant comment des nouvelles encore si peu ébruitées purent lui arriver de Flandre, et l’on est forcé de ne pas trop reculer l’époque où il les aurait connues. Par suite, on voit assez pourquoi Rœderer a fait remonter un peu plus haut que les *Mémoires de Mademoiselle* ne l’y autorisaient les premiers indices de la passion du Roi. Une pièce jouée le 13 janvier 1668 avait nécessairement été achevée avant la fin de l’année précédente, et il avait bien fallu quelque temps pour l’écrire. Quel sera donc le moment de la campagne de 1667 où Molière aura pu être en mesure de préparer le singulier à-propos ? À fixer ce moment d’aussi bonne heure que les *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier* le permettent, on exagère vraiment encore la facilité de travail de l’auteur de l’*Amphitryon*; et quelle indiscrétion, quelle témérité n’eut-ce pas été à lui, lorsque l’on fait réflexion qu’il n’avait pu pressentir comment de telles allusions seraient prises par le Roi, alors trop éloigné pour que personne puisse le soupçonner de les avoir indiquées lui-même !

Malgré tout, l’imagination de Rœderer, sans qu’on prît la peine d’un examen sérieux, a fait fortune. C’est que, dans le rapprochement qu’il nous montre, quelque chose de très spécieux frappe tout d’abord, et l’on s’étonne d’une si juste coïncidence. Par un singulier hasard, la fiction comique de Molière était arrivée comme à point nommé pour répondre à la comédie réelle qui se jouait en même temps à la cour.

Il faut bien accorder à Rœderer que le Jupiter de l’*Amphitryon* avait beaucoup de la figure de Louis XIV en bonne fortune ; et que l’infortuné mari d’Alcmène remplissait fort bien le rôle du marquis de Montespan, qui se trouvait recevoir, dans la pièce, les consolations les plus brillantes et les $321$ plus prudents conseils d’une humble soumission à de très augustes bontés pour sa femme :

C’est assez pour remettre ton cœur

Dans l’état auquel il doit être,

Et rétablir chez toi la paix et la douceur[[227]](#footnote-227).

Et chez nous il doit naître un fils d’un très grand cœur[[228]](#footnote-228).

Pour que le poids d’une honteuse complaisance ne l’accable pas trop lourdement tout seul, félicitons-nous de savoir que, bien avant lui, Plaute avait, en latin, comme eût dit Boileau[[229]](#footnote-229), proclamé le droit divin de Louis XIV sur Mme de Montespan, et qu’en 1636 le respectable Rotrou avait déjà mis à l’aise la conscience de la belle favorite :

Alcmène, par un sort à tout autre contraire,

Peut entre ses honneurs compter un adultère[[230]](#footnote-230).

Le même Rotrou a dit dans sa Ire scène :

Le rang des vicieux ôte la honte aux vices.

Quelle apologie, ou, sous forme ironique, quelle sanglante satire des faiblesses de Louis XIV n’aurait-on pas vue là, si la chronologie n’avait pas été gênante ! Grand avertissement de se défier des applications. Mais, par quelques bonnes raisons qu’on en démontre l’invraisemblance, ceux qui en sont d’autant plus friands qu’elles sont plus scandaleuses, y renonceront difficilement.

$322$ Nous avons dit que Rœderer n’avait pas eu de peine à persuader les ennemis de Molière. Michelet n’a jamais été de ce nombre ; bien au contraire ; mais tout ce qu’il rencontrait de plus noir dans les cours, il avait si grand besoin de le noircir encore, et particulièrement les désordres du grand Roi, que, sans hésiter, il a plutôt frappé un grand poète qu’il aimait que d’épargner à Louis XIV la honte d’avoir fait livrer, sur le théâtre, à la risée publique ceux qu’il déshonorait, et d’avoir commandé qu’on y déifiât ses vices. L’historien a été jusque-là ; et nous ne parlions pas juste, quand nous ne voulions pas, tout à l’heure, qu’il pût venir à la pensée de qui que ce fût d’accuser Louis XIV d’avoir lui-même proposé, imposé le sujet. Après avoir raconté ce qu’il appelle « le mystère de Compiègne », Michelet n’a pas craint de dire : « Il manquait une chose à ces plaisirs, c’était d’être étalés, mis sur la scène. On joua la nuit de Compiègne. Sans un ordre précis, Molière ne l’eût jamais osé. La chose était barbare, elle navrait la Reine et la Vallière, et Mme de Montausier, M. de Montespan, tant d’autres. Molière n’eût pas fait de lui-même cette cruelle exécution. Il y déplore sa servitude. Que peut Molière-Sosie ? Il sert et servira[[231]](#footnote-231). » Un peu plus loin : « Il y a dans cette pièce une verve désespérée. Dans tel mot (du Prologue même) une crudité cynique que les seuls bouffons italiens hasardaient jusque-là, et qui, dans la langue française, étonne et stupéfie.… Mercure-Lauzun est là à l’état de valet[[232]](#footnote-232). »

On serait surpris de tout ce que l’historien a découvert dans le *Prologue*, si l’on ne voyait bien son parti pris de donner à toute la pièce les plus odieuses couleurs, afin qu’elle parût plus digne de celui qu’il aime à faire passer pour l’avoir inspirée. Ce prologue, chargé de tant de crimes, nous rappellerons un peu plus loin combien il est ingénieux ; ici nous nous bornerons à dire qu’on chercherait en vain comment il a mérité de si terribles accusations, et quels mots cyniques, dignes des seuls bouffons italiens, y peuvent scandaliser. Ne laissons pas croire que personne les saura trouver où vaguement on nous les dénonce. Ils n’y sont pas plus que dans les autres $323$ scènes de notre comédie. Non, notre poète n’a nulle part aggravé par la licence de l’expression[[233]](#footnote-233) ce que le sujet de l’*Amphitryon* a de libre, de scabreux. Le seul tort que les rigoristes auraient à lui reprocher, ce serait de n’en avoir pas été plus effarouché que Plaute et que Rotrou. Quant à le représenter comme un homme qui, se dévouant à contrecœur à une vilaine tâche, se jette éperdument dans la plaisanterie grossière, il faut pour cela bien de la fantaisie. Nous tenons, au contraire, pour très assuré que. l’occasion étant si bonne, il s’est égayé fort naturellement, et sans le moindre *désespoir*. Entendre les choses comme l’a fait l’histoire, changée, il faut bien le dire, en pamphlet, ce n’est pas moins salir Molière que celui qu’il aurait flatté si bassement ; et s’il s’est à ce point dégradé pour faire jouer *Le Tartuffe*, voilà sur *Le Tartuffe* une vilaine tache. Rœderer ne s’était pas avisé de donner, dans l’*Amphitryon*, un rôle à Lauzun ; seul, Michelet pense à tout. En poussant à toute outrance la thèse du premier inventeur de l’allusion, il aura, ce nous semble, prêté appui à ceux qui la jugent entièrement imaginaire.

La comédie que l’on voudrait avoir été écrite pour plaire au galant Jupiter que la cour adorait, ce n’est pas à lui (dissimulation nécessaire, dira-t-on’ qu’elle fut dédiée, c’est à Monsieur le Prince ; et ce ne fut pas devant la cour qu’elle parut d’abord, mais, comme nous l’apprend le *Registre de la Grange*, sur le théâtre du Palais-Royal, le vendredi 13 et le dimanche 15 janvier 1668, faisant une recette de 1565tt 10s le premier de ces deux jours, et de 1668tt 10s le second. La troisième représentation seulement fut donnée devant le Roi, aux Tuileries, parmi de brillants divertissements, auxquels la *Gazette* n’oublie pas de dire qu’avec Leurs Majestés et Leurs Altesses Royales plusieurs des principales dames prenaient part[[234]](#footnote-234). Là Molière et sa troupe avaient, le 6 janvier, représenté *Le Médecin malgré lui*[[235]](#footnote-235). Au nombre des « principales dames » $324$ la *Gazette* n’a pas eu besoin de nommer Mme de Montespan : elle était certainement comme la reine de ces fêtes ; et elle put voir en souriant les aventures de la rivale (celle-là du moins innocente) de la souveraine des dieux, le jour où « les divertissements continuèrent par celui de la belle comédie l’*Amphitryon*[[236]](#footnote-236) ». Ce fut le lundi 16 janvier.

Au témoignage de la *Gazette* on peut joindre celui de Robinet, qui, à l’occasion de cette représentation à la cour, rend ainsi compte de la pièce nouvelle[[237]](#footnote-237) :

Lundi, chez le nom pareil Sire,

Digne d’étendre son empire

Dessus toutes les nations,

On vit les deux *Amphitryons*,

Ou, si l’on veut, les deux *Sosies*

Qu’on trouve dans les poésies

Du feu sieur Plaute, franc latin,

Et que, dans un français très fin,

Son digne successeur, *Molière*,

A travestis d’une manière

A faire ébaudir les esprits,

Durant longtemps, de tout Paris.

Car, depuis un fort beau Prologue,

Qui s’y fait par un dialogue

De Mercure avecque la Nuit,

Jusqu’à la fin de ce déduit,

L’aimable enjouement du comique

Et les beautés de l’héroïque,

Les intrigues, les passions,

Et bref, les décorations,

Avec des machines volantes,

Plus que des astres éclatantes,

Font un spectacle si charmant,

Que je ne doute nullement

Que l’on n’y coure en foule extrême,

Bien par-delà la mi-carême.

Il se peut que les « machines volantes » du Prologue et de la dernière scène, la beauté du spectacle, dont, à la ville comme à la cour, on n’avait pas encore cessé d’être curieux, $325$ aient été un des attraits de la pièce ; mais assurément c’est aller bien loin que de les faire ici autant valoir que « l’aimable enjouement du comique ». Quoi qu’il en soit, le rimeur avait raison de prévoir l’empressement du public. Nous en trouvons la preuve dans le *Registre de la Grange*. Joué le 16 à la cour, l’*Amphitryon* le fut encore au Palais-Royal, le lendemain mardi 17, puis, sans interruption, tous les jours suivants de spectacle, jusqu’au dimanche 18 mars, où la clôture, dite de Pâques, eut lieu. Il y avait eu de suite vingt-neuf représentations à la ville[[238]](#footnote-238), dont les quinze premières avaient attiré beaucoup de spectateurs, sans être soutenues par aucune autre pièce.

Quelques jours après la réouverture, le 25 avril 1668, « la Troupe, dit le *Registre de la Grange*, est partie, par ordre du Roi, pour Versailles. On a joué *Amphitryon* et *Le Médecin malgré lui*, *Cléopâtre*[[239]](#footnote-239) et *Le Mariage forcé*, *L’École des femmes* ». Pour une pièce qui n’avait, prétend-on, d’autre objet que de célébrer les plaisirs de Louis XIV, deux représentations à la cour, ce n’est pas trop, dans le temps où il y en eut un si grand nombre à la ville. Il semblerait qu’une œuvre dont le Roi aurait connu l’intention, ou complaisante ou indiscrète, aurait dû le flatter ou le gêner. Elle ne le gêna point, puisque, à deux reprises, il la fit jouer devant lui. Elle ne le flatta pas excessivement, puisqu’il ne la vit ni le premier, ni souvent. On n’en a noté aucune autre représentation à la cour jusqu’en 1680. Il y en eut huit de 1680 à 1700, et cinq de 1700 à 1715[[240]](#footnote-240), lorsqu’il n’était plus question de la faveur de Mme de Montespan, avec qui le Roi avait décidément rompu depuis 1683. Cela doit être remarqué. Louis XIV, revenu de ses erreurs, ne craignait pas de revoir l’*Amphitryon*. Il faut donc croire que ni lui, ni Mme de Maintenon, devenue $326$ la directrice de sa conscience, n’y entendaient malice et n’y trouvaient aucune intention d’allusion au vieux péché.

A la ville, l’*Amphitryon* fut encore, après la réouverture d’avril, représenté six fois en 1668[[241]](#footnote-241), neuf fois en 1669 ; en tout cinquante-trois fois jusqu’en 1673[[242]](#footnote-242).

Je n’ai rien touché des acteurs ;

Mais je vous avertis, lecteurs,

Qu’ils sont en conche[[243]](#footnote-243) très superbe

(Je puis user de cet adverbe),

Et que chacun de son rôlet,

Soit sérieux, ou soit follet,

S’acquitte de la bonne sorte ;

Surtout, ou qu’Astarot m’emporte !

Vous y verrez certaine *Nuit*

Et de même certaine *Alcmène*....

$327$ Nous devons arrêter à temps la citation ; et quoique trop de sévérité ne soit pas de mise à propos de *l’Amphitryon*, les vers que nous omettons ne seraient pas très bons à transcrire. Il suffit de dire qu’ils sont plus flatteurs pour le charme des deux comédiennes que délicats dans la louange : ils ne paraissent pas vouloir exalter la chasteté de cette *Nuit* ni de cette *Alcmène*, de celle-ci surtout. Robinet ne les nomme pas. Gomme Mlle Duparc avait quitté la troupe de Molière en 1667, les noms qui se présenteraient avec le plus de vraisemblance seraient ceux de Mlle de Brie et de Mlle Molière. Si l’on croyait que celle-ci ait été l’Alcmène dont Robinet parle avec si peu de décence, il faudrait plaindre Molière, qui ne pouvait mettre à l’abri des grossières plaisanteries de pareils vers la femme qui portait son nom ; mais il y a, comme on va le voir, quelque indice que la création du rôle doit plutôt être attribuée à Mlle de Brie. Nous ne saurions toutefois rien affirmer absolument sur les personnages respectivement confiés aux deux actrices. Nous ne sommes pas tout à fait assez éclairé par la distribution des rôles ainsi réglée dix-sept ans plus tard[[244]](#footnote-244) :

|  |  |
| --- | --- |
| Damoiselles. | |
| La Nuit | Guiot. |
| Alcmène | De Brie. |
| Cléanthis | Guérin [*Mlle Molière*]. |
| Hommes. | |
| Mercure | La Grange. |
| Jupiter | Guérin. |
| Amphitryon | Dauvilliers. |
| Sosie | Rosimont. |
| Argatiphontidus | De Villiers. |
| Naucratès | Hubert. |
| Polidas | Beauval. |
| Posiclès | L. Raisin. |

S’il fallait admettre que ceux des acteurs de 1668 qui vivaient encore en 1685, eussent, à cette seconde époque, conserve les rôles qu’ils avaient créés, on voit que Mlle de Brie aurait été la première Alcmène, Mlle Molière la première $328$ Cléanthis. Mais alors qui eût été la Nuit du *Prologue*? Madeleine Béjard ? On s’étonnerait bien un peu de ce que Robinet dit d’elle, vu l’âge qu’elle avait en 1668. Reconnaissons toutefois que celui de Mlle de Brie n’était pas très différent. Quant aux autres rôles, toujours en nous conformant à la distribution de 1685, nous donnerions celui de Mercure à la Grange, celui de Naucratès à Hubert. Riais il n’est nullement certain, nous l’avons déjà dit dans quelques-unes des notices précédentes, que les acteurs de 1685 n’eussent pas changé contre d’autres rôles ceux qu’ils avaient créés. Ne regardons pas pour cela comme tout à fait sans valeur ce renseignement de 1685, le seul positif que nous ayons sur une ancienne distribution des rôles : nous y trouvons une raison déplus de nous défier de la première distribution, incomplète d’ailleurs, donnée par Aimé-Martin, et qui ne peut être qu’une conjecture. La voici :

|  |  |
| --- | --- |
| Jupiter | La Thorillière. |
| Mercure | Du Croisy. |
| Amphitryon | La Grange. |
| Alcmène | Mlle Molière. |
| Cléanthis | Mlle Beauval. |
| Argatiphontidas | Châteauneuf. |
| Sosie | Molière. |

Dans une de ses notes sur la pièce[[245]](#footnote-245), Aimé-Martin dit que la scène entre Sosie et Cléanthis « fut inspirée par l’actrice à qui le rôle était confié. En effet, Cléanthis, c’est Mlle Beauval, la femme honnête et exigeante.… Ce caractère était célèbre au théâtre. » Par malheur, entre toutes ces attributions de rôles, c’est justement celle du rôle de Cléanthis à Mlle Beauval, qui, en 1668, est impossible, cette actrice n’ayant été engagée dans la troupe du Palais-Royal qu’à l’été de 1670. Aussi M. Moland, qui a, pour tous les autres noms, adopté avec confiance la liste d’Aimé-Martin, a rejeté celui de Mlle Beauval. « On ne sait, dit-il, par qui le rôle de Cléanthis $329$ fut créé à l’origine ; il le fut par Madeleine Béjart peut-être, par Hubert plus probablement. Il appartint ensuite à Mlle Beauval. » Cela même, nous ignorons si l’on doit l’affirmer. Nous ne connaissons pas de documents certains jusqu’à la distribution, que nous avons citée, de 1685.

Parmi les acteurs nouveaux de l’*Amphitryon* à cette dernière date, on a dû remarquer Rosimont, qui jouait Sosie. Nous avons eu d’autres occasions de parler de ce comédien, comme ayant été chargé des rôles de Molière. Il y a donc là une indication, dont on peut tenir compte, du personnage que l’auteur de la pièce s’était réservé. M. Bazin ne met pas en doute[[246]](#footnote-246) qu’en effet ce personnage n’ait été celui de Sosie. L’allusion qu’il a vue dans la tirade du pauvre serviteur sur le dévouement qu’obtient si facilement l’égoïsme des grands, a peut-être été pour lui la preuve décisive. Elle nous paraît au moins très forte ; mais n’en fût-on pas frappé, ce rôle, le plus comique de tous ceux de l’*Amphitryon*: convenait si bien à Molière, que l’on ne saurait comprendre qu’il en eût pris un autre. Au reste, la tradition n’a jamais hésité sur ce point, et loin que le costume décrit par l’inventaire de Molière y donne un démenti, il aurait, en ce temps-là, si peu convenu à Amphitryon (soit au véritable, soit au faux), qu’il ne peut nous faire reconnaître que Sosie. Citons cette description : « Une.… boîte où est l’habit de la représentation de l’*Amphitryon*, contenant un tonnelet de taffetas vert, avec une petite dentelle d’argent fin, une chemisette de même taffetas, deux cuissards de satin rouge, une paire de souliers avec les laçures garnies d’un galon d’argent, avec un bas de soie[[247]](#footnote-247) céladon, les festons, la ceinture et un jupon, et un bonnet brodé or et argent fin, prisé soixante livres[[248]](#footnote-248). » Voilà, objectera-t-on, un habit bien riche. Sur le théâtre latin, l’esclave Sosie en avait un tout autre sans aucun doute. Mais le Sosie de Molière est un *valet* de grande maison, qui a dû se parer pour son ambassade. Disons surtout que, dans la fantaisie des costumes de théâtre en ce temps-là, on s’inquiétait peu d’une exactitude savante. Si $330$ d’abord le tonnelet[[249]](#footnote-249) donne envie de penser plutôt an personnage du général thébain, le bonnet ne peut indiquer que le serviteur[[250]](#footnote-250) ; Amphitryon devait être coiffé d’un casque ou d’un chapeau à plumes, peut-être d’une couronne de laurier sur sa majestueuse perruque.

Voici d’ailleurs qui semble prouver que le costume trouvé dans une des boîtes de Molière fut assez longtemps, et avec très peu de modifications, celui de Sosie. Un des petits dessins des *Souvenirs du vieil amateur dramatique* (voyez à la 4e lettre) nous montre, au siècle suivant, Préville dans ce rôle. Dans son habit, très brillant aussi, tout, sauf les couleurs (s’il faut y voir autre chose que la fantaisie de l’enlumineur), paraît bien répondre à la description de l’inventaire de 1673, en particulier le bonnet richement brodé que Préville tient à la main, et encore les souliers avec les laçures.

En nous laissant sur la distribution des rôles dans une incertitude, dont, sans son secours, nous n’avons pu sortir entièrement, Robinet nous a du moins appris que tous les personnages plaisants ou sérieux étaient joués « de la bonne sorte. »

Après les preuves incontestables que nous avons déjà trouvées du grand succès de l’*Amphitryon*, il n’est pas besoin d’en demander d’autres à Grimarest, dont les informations ne sont pas de première source. S’il vaut cependant la peine de le citer, c’est que, tout en constatant le bon accueil fait à cette comédie, il rappelle aussi quels furent les discours des malveillants. Laissons-le donc parler : « *L’Amphitryon* passa tout d’une voix au mois de janvier 1668. Cependant un savantasse n’en voulut point tenir compte à Molière. *Comment*? disait-il, $331$ *il a tout pris sur Rotrou*, *et Rotrou sur Plaute. Je ne vois pas pourquoi on applaudit à des plagiaires*. De semblables critiques n’empêchèrent pas le cours de l’*Amphitryon*, que tout Paris vit avec beaucoup de plaisir, comme un spectacle bien rendu en notre langue, et à notre goût[[251]](#footnote-251). »

Grimarest a raison de traiter avec dédain les impertinences du pédant. Que valait son accusation de plagiat ? Il est trop évident qu’intentée au nom du comique latin, elle n’avait pas de sens, puisque l’œuvre de Molière ne pouvait que s’avouer pour une imitation de l’antiquité. Notre poète avait autant de droits sur Plaute que Racine, dans *Phèdre*, sur Euripide. Devait-il croire aussi légitime de s’enrichir des dépouilles de son contemporain Rotrou ? Le Zoïle, le *Monsieur Lysidas*, cité par Grimarest, sentait sans doute que là seulement il avait à mordre. Aussi, laissant Rotrou se démêler des revendications du théâtre de Rome, voulait-il faire passer Molière pour le copiste, non de Plaute directement, mais du copiste de Plaute. De toute manière, l’injustice était grande. Molière n’est pas plus le plagiaire de Rotrou que de Plaute ; et si l’on voulait qu’il le fût de celui-là, il le serait aussi bien de celui-ci ; car il les a mis tous les deux à contribution. Il n’était pas homme à ne pas s’inspirer directement du vrai, de l’antique modèle. Mais, en l’ayant sous les yeux, il a jeté quelques regards, à côté, sur l’imitateur français, son devancier : cela est certain. Il n’y avait là aucune fraude. Rotrou était dans toutes les mémoires, et il n’était pas douteux que les emprunts qui lui étaient faits seraient reconnus. Qu’importait ? Sur le grand et public domaine ouvert à la comédie, Molière n’admettait pas qu’il y eût un Dieu Terme, gardien jaloux de toutes les parcelles déjà cultivées. Et puis il sentait bien que là tout lui appartenait, parce qu’il savait tout féconder et améliorer.

Rotrou et Molière ayant tous deux travaillé d’après Plaute, et ne pouvant ainsi manquer de se rencontrer souvent, il n’est pas toujours facile de voir quand le dernier venu des deux imitateurs a pris quelque chose au plus ancien. Il n’y a pas d’hésitation cependant pour quelques passages où l’on trouve à la fois chez l’un et chez l’autre des traits qui manquent dans $332$ le commun modèle, ou tout au moins n’y ont pas la même forme ou le même relief.

Par exemple, quand Mercure, interrogé par Sosie sur des choses que celui-ci a seul pu connaître, répond en homme qui est merveilleusement au fait, Molière fait dire au valet saisi d’étonnement (acte I, scène III, vers 486 et 487) :

Près de moi par la force il est déjà Sosie ;

Il pourrait bien encor l’être par la raison.

Rien de pareil dans Plaute ; mais Rotrou (acte I, scène III) avait fait dire au même Sosie :

Il l’a déjà sur moi par la force emporté,

Et la raison encor semble de son côté.

Dans la scène II de l’acte IV (vers 874) de Plaute, Mercure, qui, sous les traits de Sosie, empêche Amphitryon d’entrer chez lui, se moque ainsi de ses regards pleins d’étonnement et de colère : « Pourquoi me regardes-tu, homme stupide ? » Voyons chez Molière la scène correspondante (scène II de l’acte III, vers 1523-1527) ; l’insolence du faux Sosie s’y exprime d’une façon bien plus piquante :

Hé bien ! qu’est-ce ? m’as-tu tout parcouru par ordre ?

M’as-tu de tes gros yeux assez considéré ?

Comme il les écarquille, et paraît effaré !

Si des regards on pouvait mordre,

Il m’aurait déjà déchiré.

Avant lui, Rotrou, renchérissant de même sur Plaute, avait dit (acte IV, scène II) :

Eh bien, m’as-tu, stupide, assez considéré ?

Si l’on mangeait des yeux, il m’aurait dévoré.

Il y a dans Molière (acte III, scène V) deux vers (1704 et 1705) qui ne sont pas les moins connus de tous ceux de la pièce, et qui, ayant, chose assez bizarre, fait d’Amphitryon comme le patron, non pas des maris supplantés, mais de quiconque reçoit à sa table, ont rendu son nom proverbial :

Le véritable Amphitryon

Est l’*Amphitryon* où l’on dîne.

Plaute avait indiqué ce signe plaisant de reconnaissance, $333$ oublié dans la *Poétique* d’Aristote. Sosie, entendant Jupiter lui dire : « Enfin te voici donc ! J’ai faim », ne veut avoir pour maître que celui qui pense à dîner, et s’écrie en montrant Amphitryon, qu’il a déjà traité de magicien : « Ne vous l’ai-je pas bien dit, que celui-ci n’est qu’un enchanteur[[252]](#footnote-252) ? » Avec une intention semblable, Rotrou (acte IV, scène IV) est, par l’expression, beaucoup plus près de Molière :

Point, point d’Amphitryon où l’on ne dîne point[[253]](#footnote-253).

Seulement, ce n’est pas Sosie qui parle, mais un des capitaines amenés par lui pour prendre place à table. Un autre de ces capitaines venait déjà de dire :

Pour moi, puisqu’il ce point chacun reste confus,

Dans ces doutes enfin, l’avis où je m’arrête

Est de suivre celui chez qui la table est prête.

Molière a mieux fait de ne pas s’écarter ici de Plaute. Ce trait de gourmandise est particulièrement naturel chez Sosie. Et puis les capitaines de Rotrou restent dans le doute ; ils ne se décident que par intérêt, préférant à tout hasard celui qui offre un bon repas. Sosie est plus drôle, parce que le dîner promis n’est pas seulement pour lui un motif d’action, mais un trait de lumière. Si Molière a trouvé chez Plaute cette plaisanterie avec toute sa finesse, il en a pris la forme chez Rotrou.

Voici où l’auteur des *Sosies* a plus ouvertement encore laissé ses traces dans notre comédie. Au dénouement (scène dernière, du Ve acte), il met dans la bouche de Sosie cette réflexion pleine de sens sur la révélation glorieuse, mais embarrassante, que Jupiter vient de faire à Amphitryon :

Cet honneur, ce me semble, est un triste avantage.

On appelle cela lui sucrer le breuvage.

$334$ C’est bien dans l’esprit français ; et chez nous il était bon que, jusqu’à la fin, le spectateur ne vît que du côté risible la gloire du mari d’Alcmène, tandis que les Romains pouvaient, comme Amphitryon lui-même, la prendre au sérieux et demeurer sous l’impression d’un religieux respect.

Qui n’a trouvé charmante la fin de la comédie de Molière et ne s’est dit que, pour ne pas en démentir la gaieté, pour rester comique jusqu’au bout, il ne fallait pas laisser le dernier mot au tonnerre par lequel le maître des Dieux fait si majestueusement soutenir son escapade ? Tout se terminerait froidement, sans ce vers (1914) de Sosie :

Le Seigneur Jupiter sait dorer la pilule,

et sans le charmant couplet par lequel il conclut (vers 1929 et suivants) :

Messieurs, voulez-vous bien suivre mon sentiment ? etc.

L’idée a beaucoup gagné à être si parfaitement développée ; mais elle reste l’idée de Rotrou ; et, cette fois, c’est beaucoup plus qu’un vers heureux que Molière lui doit : c’est le dernier coup de pinceau, laissant jusqu’à la fin, pour notre goût moderne, sa vraie couleur à l’ouvrage. Ceux qui ont cru aux allusions imaginées par Rœderer ont souvent pensé que Molière n’avait pas voulu que le rideau tombât sans que sa complaisance eût été un peu rachetée par une ironie, discrète sans doute, mais assez marquée. Ils oubliaient Rotrou, qui, ne pouvant avoir une intention semblable, avait plaisanté lui-même sur le douteux honneur que faisait à un simple mortel la condescendance du grand Dieu.

Peu de lecteurs des *Sosies* seront de l’avis de la Monnoye, qui aurait pu donner à Molière une préférence méritée, sans déprécier ainsi Rotrou : « Il n’est pas besoin de dire que l’*Amphitryon* de Molière est une fort belle copie de Plaute. *Les deux Sosies* de Rotrou, en comparaison, font pitié[[254]](#footnote-254). » Un tel dédain est d’une extrême injustice. On est étonné de la verve $335$ et presque toujours même de la sûreté de goût avec lesquelles Rotrou a transporté la pièce latine sur notre scène, à une époque où il n’y avait pas encore pour la vraie comédie de modèles français. Pour faire mieux, il ne fallait pas moins que Molière. M. Naudet, juge délicat, pensait avec raison qu’on ne peut lire l’heureuse imitation de Rotrou sans en admirer la facile élégance et la vigueur de style[[255]](#footnote-255). Un des plus grands reproches qu’on ait faits à l’auteur des *Sosies*, c’est d’avoir repris, pour remplir son dernier acte, quelques-unes des situations les plus plaisantes des actes précédents, sans avoir assez renouvelé des moyens comiques déjà épuisés. La critique est juste, bien que Molière, qui, grâce à la fertilité de ses ressources, y échappe, ait lui-même, vers la fin delà pièce[[256]](#footnote-256), mis de nouveau en présence Mercure, de plus en plus tyrannique et railleur, et Sosie tremblant sous la menace des coups.

La faute de Rotrou, dont nous serions le plus frappé, c’est qu’il n’a pas évité partout le style sérieux, quelquefois même tragique. C’était une pente de son talent. Plaute d’ailleurs lui donnait l’exemple ; mais le théâtre des anciens différait nécessairement du nôtre ; en particulier, le sujet de l’*Amphitryon* s’y présentait sous un autre aspect. Les Dieux y pouvaient paraître plaisants, mais en même temps y devaient être honorés ; et nous sommes mauvais juges de la part, fort étrange pour nous, qu’un peuple païen savait faire au franc rire et au respect des vieilles croyances. L’auteur latin avertit dans son prologue qu’il va donner une tragédie, attendu qu’une pièce où figurent des rois et des dieux ne saurait être autre chose ; et si tout à coup on la voit métamorphosée en comédie, c’est qu’un esclave y joue son rôle. Il propose donc, pour son œuvre mélangée, le nom de *tragi-comédie*, que le premier peut-être il a imaginé, et qui diffère un peu de celui d’*hilaro-tragédie*, dont les Grecs s’étaient servis. Il y a chez lui beaucoup de gravité dans le langage de Jupiter, d’Amphitryon et d’Alcmène ; celle-ci nous représente vraiment une matrone romaine. L’esclave même, chez qui se trouve, ainsi que chez Mercure, l’élément comique $336$ de la pièce, n’élève-t-il pas son style jusqu’à la dignité des poètes tragiques dans le récit qu’il repasse au moment de le faire à Alcmène ? Voilà où Rotrou s’est trop asservi à l’imitation de la comédie latine, faute de s’être assez rendu compte des conditions tout autres où il se trouvait en face de spectateurs français, pour qui l’antique légende ne pouvait rien garder de son côté sérieux.

Il était impossible que Molière s’y trompât. Sans faire de la mythologie une de ces parodies, faciles et vulgaires, que connaissaient déjà les burlesques de son temps, et dont s’indignait, dès lors, le bon goût, il a sans hésitation saisi ce qu’elle devait être sur notre théâtre pour rester amusante.

Dès la première scène, s’annonce un chef-d’œuvre de gaieté. Quel parti le poète a tiré de cette lanterne que Plaute fait porter à Sosie[[257]](#footnote-257) ! C’est devant elle, comme si elle était Alcmène. que, chez Molière, le plaisant ambassadeur répète son récit de bataille, la faisant même, par la plus divertissante prosopopée, dialoguer avec lui. Tout ce récit est d’un parfait naturel et digne du fils de Dave :

*Intererit multum Davusne loquatur an héros*[[258]](#footnote-258).

On n’a pas toujours regardé comme le plus heureux changement fait à l’*Amphitryon* latin les subtiles galanteries de Jupiter, dans les scènes entre ce dieu et Alcmène. Il est certain que Voltaire aurait pu dire du Jupiter de Molière ce qu’il a dit de plusieurs des héros de Racine, que

.… L’amour, qui marche à leur suite,

Les croit des courtisans français[[259]](#footnote-259).

Pour nous, nous n’oserions nous plaindre de ce Jupiter ingénieusement tendre et un peu raffiné, qui a passé par Versailles, et, en venant chez nous, a pris nos mœurs. Des scènes qui, restées toutes romaines, nous auraient paru bien froides, sont devenues piquantes, devaient l’être surtout au dix-septième siècle.

$337$ Ce qui surtout appartient en propre à Molière dans le nouvel *Amphitryon*, tout le monde l’a remarqué : c’est le ménage de Sosie et de Cléanthis, troublé par le même quiproquo que celui de leurs maîtres, et qui nous donne une seconde comédie conjugale, non pas répétition, ni même simple parodie, mais contraste de la principale action. L’idée paraît tellement naturelle, une fois exécutée, qu’on a peine à ne pas se dire : Comment ni Plaute ni Rotrou ne s’en sont-ils avisés ?

Jamais imitateur d’une pièce de théâtre n’a complété son modèle par des scènes plus plaisamment originales. Ici Molière n’a pas repris l’idée de son *Dépit amoureux*, où deux actions parallèles se répondent, variées seulement, dans leur symétrie, par la différence des mœurs dans des conditions différentes. Dans l’*Amphitryon*, il ne s’agit plus, chez le noble et chez l’humble couple, des mêmes liassions du cœur humain s’exprimant par un autre langage, mais de caractères et de dispositions d’esprit dissemblables, produisant, au milieu de complications pareilles, de tout autres effets comiques.

Nous avons déjà parlé du nouveau caractère que, s’emparant d’une idée de Rotrou, Molière a donné à son dénouement. Il a retranché de ce dénouement la suivante d’Alcmène, Bromia, devenue Céphalie dans Rotrou, et son grand récit des miracles du berceau d’Hercule. C’est, on ne peut en douter, ce que les anciens n’auraient ni admis ni compris. La légende des deux serpents omise, la pièce, pour eux, eût été décapitée. Sur notre théâtre, le point de vue s’est déplacé, et rien de plus sage que d’avoir senti à quelle dose très faible le merveilleux nous paraîtrait acceptable, et combien peu de place la véritable comédie avait à lui céder.

Dans ce que notre pièce a particulièrement tiré de son propre fonds, il ne faut pas omettre le *Prologue*. Celui de Plaute est plein d’esprit ; mais, avec ses recommandations de bonne police théâtrale, familières aux histrions romains, el ses explications naïves du sujet, que la seconde scène complétera bientôt après, de manière à ne rien laisser d’imprévu pour les spectateurs, il n’était pas fait pour notre scène. Le prologue très piquant de Molière, dont les acteurs sont la Nuit et Mercure, est moins une exposition (celle-ci doit se faire dans la pièce même et non pas en dehors) qu’une $338$ excellente ouverture, donnant déjà le ton le plus juste de tout l’ouvrage. Nous ne croyons pas inutile d’y faire remarquer les vers (126-131) dans lesquels Mercure raille les scrupules de la Nuit (comment les sagaces interprètes ont-ils oublié d’y reconnaître Mme de Montausier ?), toute honteuse de la complaisance qu’on lui demande :

Lorsque dans un haut rang on a l’heur de paraître,

Tout ce qu’on fait est toujours bel et bon,

Et suivant ce qu’on peut être,

Les choses changent de nom.

Si l’on admet les allusions dont nous avons parlé, voilà, ce nous semble, une évidente ironie qui ne ménageait pas trop la morale olympienne du grand Roi, ni la facile conscience des serviteurs de ses passions ; et même, s’il faut, comme nous pensons l’avoir prouvé, rejeter toute application au nouveau scandale de la cour, de si honnêtes coups de patte, comme ceux, de maint autre passage de notre comédie, devaient encore paraître s’adresser assez haut. Qu’en disent ceux qui ont accusé Molière d’avoir été, dans *Amphitryon*, le bas flatteur de Louis XIV ?

Il se peut que l’idée du spirituel prologue soit due à deux vers de Plaute, dans la première scène de son premier acte[[260]](#footnote-260), lorsque Mercure exhorte la Nuit à continuer d’obéir à son père, ou qu’elle ait été empruntée au monologue de la première scène de Rotrou, dans lequel le même Mercure recommande semblablement à la Lune de marcher à pas lents. Cependant, si Molière n’a pas imité plus particulièrement un petit dialogue très ingénieux de Lucien entre Mercure et le Soleil[[261]](#footnote-261), il y a là une rencontre singulière avec le satirique grec. Comme la Nuit de Molière, le Soleil de Lucien est « bien du bon temps » :  il lui semble que, dans le siècle de Saturne, les divinités ne $339$ se permettaient pas de pareilles frasques. N’est-on pas tenté de croire que Lucien n’a été que l’imitateur d’un *Amphitryon* grec ? Il serait curieux que, par son intermédiaire, Molière fût remonté, dans son prologue, à la plus ancienne source antique. Nous aurions envie, sans chercher le paradoxe, de pousser plus loin cette vue. Plaute a beaucoup de jeux de mots tout latins, qui ne sont pas les plaisanteries les plus heureuses de sa pièce, et qui ont quelquefois trop provoqué l’émulation de Rotrou. Molière s’est gardé de les imiter : de sorte que si l’on pouvait retrouver le vieil Archippe ou Rhinthon[[262]](#footnote-262), il ne serait pas invraisemblable que Molière, sans avoir certainement songé à ce qu’en termes d’art on appelle une *restitution*, se trouvât avoir, dans plusieurs scènes, reproduit plus purement ces comiques grecs que ne l’a fait le poète latin qui les avait sous les yeux. Cela s’expliquerait sans trop de peine par une sympathie de goût qui unit les génies de tous les temps, et sans doute désarmerait un peu, en faveur du mérite qu’il y aurait à avoir été parfois plus grec que Plaute, les critiques qui se plaignent des passages où ils jugent Molière trop français.

Nous ne songeons pas à mettre l’ouvrage de Molière au-dessus de celui de Plaute. Toute comparaison serait en défaut, d’abord parce que des auteurs pour qui la mythologie n’avait pas la même valeur ont dû se faire du sujet une idée différente, et que chacun des deux, pour emprunter à un savant critique[[263]](#footnote-263) son excellente remarque, a très bien fait « pour le goût de son temps et de son pays » ; ensuite, parce qu’il est juste de laisser à Plaute, tout au moins par rapport à ses imitateurs français, et dans l’ignorance où nous sommes de ce qui n’est chez lui qu’une traduction du grec, l’avantage d’avoir inventé tant de situations d’un si rare comique, et tant de traits étincelants qu’il en a fait sortir. Molière a puisé à pleines mains dans cette richesse toute préparée ; mais qu’on ne dise pas qu’il en ait rien laissé se perdre ou s’altérer. Loin de là, il l’a fait briller davantage. « Il y a, dit très justement $340$ Bayle[[264]](#footnote-264), des finesses et des tours dans l’*Amphitryon* de Molière qui surpassent de beaucoup les railleries de l’*Amphitryon* latin. » Quelle que soit la verve de Plaute, celle de Molière est encore plus animée et plus continuelle.

Geoffroy, nous avons eu déjà l’occasion de le dire[[265]](#footnote-265), a cherché querelle à Bayle, trop grand admirateur, selon lui, de notre pièce. Il l’a accusé de légèreté pour avoir « conclu que l’*Amphitryon* de Molière était supérieur à celui de Plaute, parce qu’il était plus dans nos mœurs[[266]](#footnote-266) ». Et cependant le même Geoffroy avait, six ans auparavant (mais il l’avait sans doute oublié), bien plus immolé Plaute à Molière que Bayle ne l’a fait. « Dans un sujet, avait-il dit[[267]](#footnote-267), par lui-même indécent et immoral, Molière a su garder une juste mesure ; il a répandu sur cette débauche du seigneur Jupiter toutes les fleurs d’une imagination vive et riante. Le dialogue est une source inépuisable d’excellentes plaisanteries. Plaute auprès de lui n’est qu’un rustre ; sa joie est l’ivresse d’un paysan. » C’est fort juste pour Molière, fort injuste pour Plaute. Puis, quand, par réflexion, si ce n’est par caprice, le critique est devenu moins partial, il n’a pas non plus évité l’excès dans l’impartialité.

Nous avons déjà dit que, malgré les emprunts faits par Molière à Rotrou, il serait ridicule de supposer qu’il n’ait voulu regarder Plaute que dans ce reflet. Il avait une connaissance familière du latin ; Plaute devait être, aussi bien que Térence, une de ses lectures favorites : c’eût donc été de parti pris que, pouvant si bien entendre le vieux poète lui-même, il n’en eût écouté qu’un imparfait écho. Qui ferait une telle injure à son bon sens ? Si la peine n’était superflue, il serait aisé de montrer plus d’un passage de la comédie latine que Molière a imité de plus près que ne l’avait fait Rotrou, celui-ci, par exemple, dans le rôle de Sosie : « Je crois vraiment que le Soleil dort et qu’il a bu un bon coup : c’est merveille s’il ne s’est pas $341$ régale un peu trop à souper[[268]](#footnote-268). » Cela est beaucoup moins marqué dans *Les Sosies* :

Par quelle ivrognerie ou quel plaisant caprice

A le Dieu de la nuit oublié son office ?

Et surtout, dans le même endroit, on ne trouve pas chez Rotrou l’indignation de Mercure :

Comme avec irrévérence

Parle des Dieux ce maraud[[269]](#footnote-269) !

C’est Plaute que Molière a suivi : « Qu’est-ce à dire, maraud ? t’imagines-tu que les Dieux te ressemblent ?[[270]](#footnote-270) »

Une remarque plus particulièrement intéressante, c’est que notre poète paraît avoir trouvé dans Plaute, dans Plaute seul, le germe de l’idée du ménage de Sosie et de Cléanthis. Le vers (505) qu’on peut ainsi traduire (c’est Sosie qui parle) : « Et moi, crois-tu que mon retour n’aura pas été attendu par mon amie ? » ce vers n’a-t-il pas été le trait de lumière ? il n’est pas dans Rotrou.

Voltaire[[271]](#footnote-271), et quelques autres après lui, ont dit que Mme Dacier avait préparé une dissertation où elle se proposait de prouver quel’*Amphitryon* de Plaute valait beaucoup mieux que celui de Molière ; mais qu’elle la supprima en apprenant que le grand comique travaillait à ses *Femmes savantes*. La docte et certainement peu probante dissertation n’aurait pas fait grand mal à notre comédie. On nous parle d’ailleurs fort inexactement de ce projet, auquel on donne une date impossible. Lorsque Molière travaillait aux *Femmes savantes*, dont la première représentation est de 1672, Mlle le Fèvre, la $342$ future Mme Dacier, née en 1654, n’avait pas dix-huit ans. Voici, croyons-nous, d’où est venue cette histoire. En 1683, Mme Dacier publia le premier volume de sa traduction de quelques comédies de Plaute, sous ce titre : *Comédie de Plaute, traduite en français.… par Mlle le Fèvre*. Il contenait l’*Amphitryon* la fin de L’*Examen* de cette pièce, on lit ceci : « Après cet examen de l’*Amphitryon* de Plaute, j’avais résolu de faire celui de l’*Amphitryon* de Molière ; mais je crois que ce que j’ai dit sur la comédie du poète latin peut suffire à ceux qui voudront bien juger de celle du poète français. » On voit clairement dans son *Examen* qu’elle n’aurait point, comme Bayle, penché du côté de notre pièce. Par le soin qu’elle prend de nous dire que le récit de la victoire préparé par Sosie pour Alcmène (scène I) est « d’un style fort noble et fort soutenu », qu’il n’a aucune invraisemblance, et que « cette adresse de Plaute lui paraît incomparable », elle montre assez qu’elle ne préférait pas la première scène de Molière ; mais la seule attaque directe qu’elle essaye contre lui est dans ce passage : « La scène IVe de l’acte IVe (de Plaute) a été préparée par ce qui s’est passé dans la scène III de l’acte III.… C’est ici où commence le plus fort de l’intrigue Molière n’a point touché cela dans sa pièce, et je ne devine pas ce qui peut l’avoir obligé de laisser le plus bel incident. » Que la scène tant admirée par Mme Dacier soit vraiment de Plaute, ou qu’on n’y voie, avec plusieurs critiques, qu’une interpolation, peu importe. Il s’agit de savoir si le « bel incident » que « Molière n’a point touché » est regrettable. Les éclaircissements donnés par Jupiter, qui mettent Blépharon dans un grand embarras, ne sont qu’une répétition de ce qui s’est déjà passé entre Mercure et Sosie. Il n’y a que cela d’omis dans l’*Amphitryon* français, qui, du reste, a conservé les meilleurs traits de cette scène dans celle où il met Jupiter et Amphitryon en présence de Naucratès et de Polidas[[272]](#footnote-272). Tout cet *Examen* donne raison à ceux qui ont moins de confiance dans le goût de Mme Dacier que dans son érudition. Elle attache une particulière importance à démontrer la régularité parfaite de la pièce de Plaute et l’unité de temps qui y est observée. Relevant l’erreur commise, à son $343$ avis, par quelques savants qui y supposaient une durée de neuf mois, la thèse qu’elle défend la jette dans une discussion fort délicate de la question d’accouchement. Elle se croyait ainsi au cœur du sujet et dit en propres termes : « Le véritable sujet de cette pièce est l’accouchement d’Alcmène et la naissance d’Hercule[[273]](#footnote-273). » Molière n’aurait pas refusé d’avouer qu’il l’avait manqué ; et que, si la savante dame n’entendait pas très bien le comique, elle le rencontrait merveilleusement elle-même, sans le vouloir.

Il y aurait à tenir un bien autre compte du jugement de Boileau, sans être obligé cependant de l’accepter ici pour infaillible. Mais le *Bolæana* nous l’a-t-il fidèlement conservé ? il le rapporte ainsi [[274]](#footnote-274):

« À l’égard del’*Amphitryon* de Molière, qui s’est si fort acquis la faveur du peuple et même celle de beaucoup d’honnêtes gens, M. Despréaux ne le goûtait que médiocrement. Il prétendait que le prologue de Plaute vaut mieux que celui du comique français. Il ne pouvait souffrir les tendresses de Jupiter envers Alcmène, et surtout cette scène où ce Dieu ne cesse de jouer sur le terme d’époux et d’amant. Plaute lui paraissait plus ingénieux que Molière dans la scène et dans le jeu du *moi*. Il citait même un vers de Rotrou, dans sa pièce des *Sosies*, qu’il prétendait plus naturel que ces deux de Molière[[275]](#footnote-275) :

Et j’étais venu, je vous jure.

Avant que je fusse arrivé.

Or voici le vers de Rotrou :

J’étais chez nous longtemps avant que d’arriver[[276]](#footnote-276). »

$344$ Assez volontiers nous reconnaîtrions Boileau dans sa sévérité pour les galanteries quintessenciées de Jupiter ; nous la croyons cependant excessive. Quant aux autres critiques, qui nous feraient inutilement revenir sur plusieurs des choses que nous avons déjà dites, elles nous paraissent indignes de son sens juste, et nous doutons qu’elles soient de lui.

Dans une lutte avec le vieux chef-d’œuvre, auquel il n’y avait pas à disputer la plus grande part de l’invention, un des soins les plus nécessaires était de faire briller par le style les richesses empruntées. Le grand écrivain n’y a pas manqué. Le style de son *Amphitryon* est étincelant ; et, dans sa parfaite franchise, dans sa rare facilité, toute trace de sujétion à un modèle est effacée. Cette facilité est rendue plus sensible encore par l’habile emploi que Molière a fait des rimes mêlées et des vers d’inégale mesure. Rien d’ailleurs ne convenait mieux à un sujet où la libre fantaisie devait régner plus qu’en tout autre. Il serait naïf de faire remarquer que cette même forme donnée au *Misanthrope* ou au *Tartuffe* ne se comprendrait pas. Si, comme il a été dit dans la *Notice* du *Sicilien*[[277]](#footnote-277) Molière semble avoir été préoccupé, depuis quelque temps, d’une innovation de ce genre, il venait de rencontrer ici la meilleure occasion. Peut-être aussi pensa-t-il que, de cette façon, Rotrou, son devancier, ne le gênerait pas autant, et qu’ayant eu à marcher l’un après l’autre sur les mêmes traces, une autre allure mêlerait moins leurs pas. Avec beaucoup de vraisemblance encore, d’autres conjectureront que, prompt à tout mettre à profit, il avait fait grande attention à l’*Agésilas*[[278]](#footnote-278) de Corneille où, moins de deux ans avant l’*Amphitryon*, une tentative semblable avait été faite : non pas qu’il en ait dû juger le succès très encourageant, mais il lui était permis de penser que si, dans la tragédie, le vers libre paraît trop familier, la comédie en tirerait meilleur parti.

Grande différence en effet ici et là ; et, pour la faire sentir, l’oreille a de très délicats jugements. Lorsque le poète tragique renonce aux rimes plates, et lorsqu’il mêle de petits vers aux grands, il faut, suivant les combinaisons du rythme, ou que $345$ sa langue manque de gravité, ou qu’elle sonne comme celle du poète lyrique. Rien non plus de moins heureux que les alexandrins à rimes croisées du *Tancrède* de Voltaire ; ils paraissent à la fois négligés et d’un effet trop marqué pour que l’on ne croit pas entendre l’auteur parler mal à propos à la place de ses personnages. L’erreur de *L’Agésilas* et celle de *Tancrède* étaient bonnes à rappeler pour faire comprendre combien, au théâtre, il faut d’art ou d’heureux instinct dans l’emploi d’une forme métrique inusitée. Celle que Molière adopta pour sa comédie n’était capricieuse qu’en apparence : elle s’est trouvée de l’effet le plus juste ; aussi l’avait-il maniée de main de maître, avec une merveilleuse finesse de tact et une aisance qui ne s’est pas trop assujettie aux règles d’une poésie plus sévère. Si habile qu’il fût, aurait-il, avec le même succès, emprunté à notre vieille comédie, comme, de son temps, Chevalier et quelques autres, son vers de huit syllabes, ou tenté celui de dix, qu’avait aussi connu notre plus ancien théâtre ? Nous ne le croyons pas : l’un donnait plus de grâce au badinage que de naturel au dialogue ; l’autre, chez Voltaire, a fait prendre à la comédie un air d’épître ou de satire. Quoique les vers de l’*Amphitryon* aient échappé à tous ces inconvénients, ils n’ont point fait école ; sans doute l’outil ne pouvait être aussi bon que dans la main d’un tel ouvrier.

Au siècle dernier et dans celui-ci, l’*Amphitryon*, dont la gaieté ne saurait vieillir, a été souvent joué et bien joué. il y a eu presque de tout temps d’habiles interprètes des principaux rôles de la pièce, en particulier de celui que Molière a créé et dont nous avons vu Rosimont chargé en 1685. François-Arnould Poisson, le dernier en date des comédiens qui ont rendu le nom de Poisson célèbre, y eut beaucoup de succès dans ses débuts au mois de mai 1722[[279]](#footnote-279). On raconte que, détourné par son père d’entrer dans la carrière théâtrale, $346$ il ne vainquit sa résistance qu’en lui récitant le rôle de Sosie[[280]](#footnote-280). N’est-il pas probable que ce père lui-même, Paul Poisson, avait, dans ce rôle, servi de modèle à son fils ? Nous remonterions ainsi facilement jusqu’au temps de Rosimont. De François-Arnould Poisson, « petit et baroque de figure, dit Grimm[[281]](#footnote-281)… bredouilleur, ne sachant jamais son rôle », mais faisant « les délices du parterre par un jeu infiniment plaisant et original », nous passons à Préville, qui parut sur le théâtre en 1733, deux ans après la mort de cet amusant comédien, dont il prit les rôles. Il « fit entièrement oublier son prédécesseur, » dit l’éditeur des *Mémoires* de Préville, dans sa *Notice* sur cet acteur[[282]](#footnote-282), où, portant sur Poisson le même jugement que Grimm, il parle de « ses défauts de prononciation », qu’il faisait cependant aimer du public, de son masque grotesque et de sa burlesque diction, mais aussi de sa « gaieté vive et franche » et du « naturel de sa bouffonnerie ». Tout différent et bien supérieur, Préville excella par « la finesse et le mordant de son jeu » ; il alliait « une gaieté non moins vraie à une diction plus variée ». Cet acteur, qui, parmi les comiques du siècle dernier, n’eut point d’égal, et qu’on a surnommé « l’inimitable », prit sa retraite en 1786 ; cependant il reparut un moment vers la fin de 1791, et le rôle de Sosie fut un de ceux qu’il reprit alors sur le théâtre de la Nation[[283]](#footnote-283). Dugazon, dont les débuts sont de 1771, joua dans l’*Amphitryon* à côté de Préville ; il avait alors le rôle de Mercure. Ces représentations, où le maître et l’élève paraissaient ensemble, donnant aux personnages qu’ils représentaient leur vrai caractère, Cailhava a exprimé le regret que les jeunes comédiens de son temps ne les eussent pas vues et n’y eussent pas appris que l’esclave ne doit pas « courir après l’esprit, la gentillesse, pour éclipser le dieu », que celui-ci a grand tort de tomber dans la grossièreté[[284]](#footnote-284). Il faut croire que $346$ le Mercure de ce temps-là était extrêmement trivial, puisque, pour lui en faire honte, on rappelait le souvenir de Dugazon, qui cependant avait lui-même, dans plus d’un rôle, passé pour l’être un peu trop, quoique ses défauts fussent en partie couverts par sa verve comique. Ce fut sans doute après la retraite de Préville, en 1786, que Dugazon prit à son tour le rôle de Sosie, où il réussit fort bien. Il y eut un temps où lui et Dazincourt le jouèrent tour à tour. Entré au Théâtre-Français plus récemment que Dugazon (1776), Dazincourt, dont le jeu était en général bien moins brillant, ne l’égala pas dans ce rôle. Geoffroy cependant lui rendait, en 1803, ce témoignage qu’il y faisait beaucoup rire.[[285]](#footnote-285) Après la mort de Dazincourt (mars 1809) et celle de Dugazon (octobre de la même année), on ne reprit *Amphitryon* que dans les derniers jours de 181o (22 décembre). Ce fut alors Thénard qui représenta Sosie[[286]](#footnote-286), et il fut très gouté. Après lui, les bons Sosies n’ont pas manqué. Nommons-les dans l’ordre des temps : Cartigny, Monrose, Samson, Régnier, ces deux derniers particulièrement remarquables. Ou peut noter que tous ces acteurs ont aussi fort bien joué le rôle de Mercure ; car il semble qu’au Théâtre-Français on doive généralement passer par ce rôle avant d’être promu à celui de Sosie. C’est ce qui était arrivé à Dugazon, quand il jouait avec Préville. On eut de même : Thénard, *Sosie*, Cartigny, *Mercure*; Cartigny, *Sosie*, Monrose, *Mercure*; — Monrose, *Sosie*, Samson, *Mercure*; — Samson, *Sosie*, Régnier, *Mercure*; — *Régnier*, *Sosie* (depuis 1865) : à côté de M. Régnier, jouant ce rôle de *Sosie*, M. Coquelin aîné a joué celui de *Mercure*.

Le 15 janvier 1871, date mémorable, car on était en plein siège de Paris, *Amphitryon* fut représenté pour l’anniversaire de la naissance de Molière. M. Got s’était chargé du personnage de Sosie ; il fait aujourd’hui celui de Mercure. Ce n’est point là un rôle secondaire ; bien rendu, il abonde en effets comiques. Larochelle y avait montré beaucoup de talent au temps de Dugazon.

$348$ Dans le rôle d’Amphitryon, un souvenir est dû à Damas. Il y fut jugé excellent à l’époque où Thénard jouait si bien Sosie[[287]](#footnote-287). Quelques-uns, tout en rendant justice aux grandes qualités qu’il y montrait, ne trouvaient pas qu’il évitât tout à fait assez le tragique dans l’expression de la colère jalouse. Ce fut alors aussi qu’Alcmène fut représentée avec un grand succès par Mlle Leverd. Lemazurier doutait que le rôle eût jamais été aussi bien rempli[[288]](#footnote-288). On dit toutefois que Mlle Leverd y était plus agréable et séduisante que fidèle au véritable sens de son rôle ; car si l’Alcmène de Molière n’est pas tout à fait la matrone romaine de la comédie de Plaute, elle reste épouse honnête et parfaitement chaste de volonté. Cailhava[[289]](#footnote-289) parle d’une Alcmène de son temps qu’à très grand tort on applaudissait beaucoup, parce qu’elle faisait continuellement sentir au spectateur qu’elle avait fort bien deviné quelque supercherie et prenait la chose en gré. Sans aller sans doute jusqu’à un tel contre-sens, Mlle Leverd, à ce que l’on rapporte, se laissait du moins entraîner jusqu’à une vivacité qui n’était pas entièrement modeste.

Récemment Mlle Sarah Bernhardt avait pris possession de ce rôle d’Alcmène[[290]](#footnote-290), dont elle s’est montrée l’une des meilleures interprètes.

Aujourd’hui les rôles de la pièce sont ainsi distribués[[291]](#footnote-291) :

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Jupiter | MM. | Monnet-Sully. |
| Mercure | Got. |
| Amphitryon | Laroche. |
| Sosie | Thiron |
| La Nuit | MMes | Jeanne Samary |
| Alcmène | Adeline Dudlay |
| Cléanthis | Dinah Félix. |

Nommons, en finissant, quelques pièces sur le même sujet, $349$ dont la mention est réclamée plutôt par la bibliographie que par l’étude critique de notre comédie. À l’exception des *Sosies* de Rotrou, que Molière a connus et auxquels il a fait des emprunts, on peut regarder comme étrangères à l’histoire de son *Amphitryon* les imitations modernes qui, avant la sienne, ont été faites de l’*Amphitryon* latin, par exemple *Les Amphitryons* (*os Anfitrioens*, *comedia*) dont Camoëns est l’auteur[[292]](#footnote-292), et *Le Mari* (*il Marito*) de Lodovico Dolce, comédies à peu près contemporaines l’une de l’autre. La première impression de celle de Dolce est de 1545[[293]](#footnote-293). L’auteur a eu l’idée singulière et peu heureuse de remplacer les dieux et les héros de Plaute par des personnages du monde moderne et de la vie ordinaire, qu’il a cependant introduits dans une action à peu près semblable, n’insistons pas sur des ouvrages qu’il n’v aurait aucun intérêt à comparer avec celui de Molière.

L’*Amphitryon* ou *Les Deux Sosies*[[294]](#footnote-294) de Dryden, pièce jouée et imprimée en 1690, peut offrir un rapprochement plus curieux, parce que le célèbre poète anglais, qui l’écrivait vingt-deux ans après l’*Amphitryon* français, avait celui-ci sous les yeux. Dans son Épître dédicatoire[[295]](#footnote-295), il demande qu’on ne fasse pas trop rigoureusement la comparaison des deux comédies : il s’y connaissait trop bien pour ne pas sentir qu’elle lui serait désavantageuse. Au reste, il n’avait pas voulu suivre de trop près les traces de Molière. Il avait ajouté à l’action une intrigue de Mercure et de Phædra, esclave dont le caractère $350$ lui appartient et ne rappelle aucunement celui de Cléanthis ni celui de la Bromia de Plaute. De son invention aussi est le personnage de Gripus, un juge qui fait peu d’honneur à la magistrature thébaine, amené là sans nul doute pour représenter la magistrature anglaise. L’éditeur des œuvres de Dryden, qui n’était autre que Walter Scott (un critique bon à citer), dit dans l’examen de l’*Amphitryon* de son auteur que, malgré l’avantage que celui-ci a dû tirer du travail de son devancier français, auquel il a fait, ainsi qu’à Plaute, de larges emprunts, le mauvais goût de son temps l’a conduit à farcir gratuitement sa pièce de traits peu délicats ; et qu’en général il est grossier et vulgaire où Molière est finement spirituel. C’est à peu près ce que dit aussi M. Taine, avec quelques citations à l’appui : « Quand Dryden traduit une pièce hasardée, *Amphitryon*, par exemple, il y a trouvé trop modeste ; il en ôte les adoucissements ; il en alourdit le scandale.[[296]](#footnote-296) » Nous connaissons déjà ce genre de transformation auquel les comédies de notre poète n’ont pas échappé lorsque, aux dix-septième et dix-huitième siècles, elles ont passé le détroit, l’état des mœurs chez les Anglais faisant à la peinture comique et à la plaisanterie comme un autre climat. Walter Scott juge, en revanche, que, dans les scènes où le ton s’élève, Dryden surpasse beaucoup le poète français et le poète romain. Cette supériorité, qui ne doit pas étonner chez un versificateur tragique tel qu’était Dryden, ne lui aurait pas été enviée par Molière, qui, à dessein, nous l’avons vu, n’avait cherché à suivre ni Plaute, ni Rotrou, lorsque, dans leurs pièces, la comédie hausse la voix.

Comme plusieurs autres comédies de Molière, l’*Amphitryon* a été mis en opéra. Ce fut Sedaine qui arrangea les paroles. Nous n’engageons personne à lire les vers très plats qu’il a tirés des vers charmants de notre poète ; mais il serait très possible qu’au théâtre la pièce pût être fort agréable et plaisante encore, grâce à la musique, qui est de Grétry. Comme il est peu probable qu’on la reprenne jamais sur une de nos scènes musicales, peu de personnes sans doute en pourront $351$ juger. Cet *Amphitryon*, opéra en trois actes, fut représenté à Versailles, devant le Roi et la Reine, le 15 mars 1786[[297]](#footnote-297).

La première édition d’*Amphitryon* porte la date de 1668 ; c’est un in-12 de quatre feuillets liminaires et de quatre-vingt-huit pages, dont voici le titre :

Amphitryon.

Comédie.

*Par I. D. 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.LXVIII.

*Avec Privilège du Roy*.

Les feuillets liminaires contiennent, à la suite du titre, l’épître, en quatre pages, à Monsieur le Prince, l’extrait du Privilège et la liste des acteurs. L’Achevé d’imprimer pour la première fois est du 5 mars 1668 ; le Privilège, du 20 février, est donné, pour cinq années, à Molière, qui a cédé son droit « à Jean Ribou, marchand libraire à Paris ».

Trois réimpressions ou contrefaçons de cette comédie ont été publiées en 1668, 1669, 1670.

Parmi les versions séparées d’*Amphitryon*, nous citerons une adaptation anglaise (1797), d’après la pièce de Dryden dont il vient d’être parlé ; une autre, également d’après Dryden, faite aux États-Unis[[298]](#footnote-298) ; une traduction allemande (de Henri de Kleist, 1807) ; deux hollandaises (1670, 1679) ; deux suédoises (1745, 1786) ; deux danoises (1724 ? 1879) ; trois russes (l’une fut représentée à la cour de Pierre le Grand, à la fin du dix-septième siècle ; les deux autres sont de 1768 et de 1874) ; deux polonaises (1783, 1818) ; une en roumain (1835) ; une en grec moderne (1836).

### Acteurs.

|  |  |
| --- | --- |
| $356$ Mercure. | |
| La Nuit. | |
| Jupiter, | sous la forme d’Amphitryon[[299]](#footnote-299). |
| Amphitryon, | général des Thébains[[300]](#footnote-300). |
| Alcmène, | femme d’Amphitryon. |
| Cléanthis, | suivante d’Alcmène et femme de Sosie[[301]](#footnote-301). |
| Sosie, | valet d’Amphitryon.[[302]](#footnote-302) |
| Argatiphontidas[[303]](#footnote-303), | capitaines thébains. |
| Naucratès, |
| Polidas, |
| Posiclès[[304]](#footnote-304), |

La scène est à Thèbes, devant la maison d’Amphitryon[[305]](#footnote-305).

## George Dandin ou Le Mari confondu.

Comédie.

Représentée la première fois, pour le Roi, à Versailles, le 18e de juillet[[306]](#footnote-306) 1668, et depuis donnée au public à paris, sur le théâtre du Palais-Royal, le 9e.novembre de la même année 1668, par la troupe du Roi

### Notice.

$475$ *George Dandin* est encore une de ces petites comédies de Molière qui furent, à bon droit, moins éphémères que les fêtes de la cour pour lesquelles il les composait. Le commencement de l’année 1668 avait vu la première conquête de la Franche-Comté, conquête suivie de la paix d’Aix-la-Chapelle, signée le 2 mai, qui assurait à la France la possession de la Flandre. La gloire étant satisfaite, c’était le moment de s’occuper de nouveau des plaisirs ; ils devaient d’ailleurs servir à la célébrer. Louis XIV choisit les jardins de Versailles pour théâtre des magnifiques divertissements qui, après une longue préparation, plus nécessaire peut-être au travail des décorateurs qu’à celui de Molière, purent être donnés au mois de juillet. La *Gazette* en rendit compte en ces termes[[307]](#footnote-307) :

« De Saint-Germain en Laye, le 20 juillet 1668.

« Le 19 de ce mois, Leurs Majestés, avec lesquelles étaient Monseigneur le Dauphin, Monsieur et Madame et tous les seigneurs et dames de la cour, s’étant rendues à Versailles, y furent diverties par l’agréable et pompeuse fête qui s’y préparait depuis si longtemps, et avec la magnificence digne du plus grand monarque du monde. Elle commença, sur les sept heures du soir, ensuite de la collation qui était délicieusement préparée en l’une des allées du parc de ce château, par une comédie des mieux concertées, que représenta la troupe du Roi, sur un superbe théâtre, dressé dans une vaste salle de verdure. Cette comédie, qui était mêlée dans les entractes $476$ d’une espèce d’autre comédie en musique et de ballets, ne laissa rien à souhaiter en ce premier divertissement, auquel une seconde collation de fruits et de confitures en pyramides fut servie aux deux côtés de ce théâtre et présentée à Leurs Majestés par les seigneurs qui étaient placés dessus : ce qui étant accompagné de quantité de jets d’eau, fut trouvé tout à fait galant par l’assistance de près de trois mille personnes, entre lesquelles étaient le nonce du Pape[[308]](#footnote-308), les ambassadeurs qui sont ici et les cardinaux de Vendôme et de Retz. »

Le Nonce et les deux cardinaux ne virent-ils que les jets d’eau ? S’ils se trouvèrent (et l’on ne peut guère entendre autrement le récit de la *Gazette*) parmi les spectateurs de la première représentation de *George Dandin*, en fut-on aussi étonné, chez nous du moins, qu’on le serait aujourd’hui ?

Ces fêtes de Versailles ont été décrites avec plus de détails dans le livre publié par Robert Ballard et surtout dans la grande *Relation* de Félibien. Quoique la part de Molière dans les divertissements ne soit pas le seul objet de ces descriptions, on est habitué à les trouver dans les éditions les plus complètes de ses œuvres ; ce n’est pas sans raison : non seulement elles donnent en quelques traits l’esquisse du sujet de *George Dandin*, et nous ont conservé les vers des scènes pastorales dans lesquelles Molière avait comme encadré sa comédie ; mais, en outre, toutes ces pompes des jardins de Versailles, dont elles nous rendent présent le spectacle, furent elles-mêmes comme un autre et plus grand cadre, hors duquel notre pièce perdrait, dans sa première représentation, son vrai caractère historique. Nous donnons donc l’une et l’autre relation en appendice, à la suite de *George Dandin*.

N’est-ce pas assez de ces deux témoignages et de celui de la *Gazette*? Citer longuement aussi et en entier Robinet serait de trop ; mais si, dans sa *Lettre à Madame* du 21 juillet 1668, nous laissons de côté ce qui est suffisamment décrit ailleurs, nous devons transcrire un passage particulièrement intéressant pour l’histoire de la représentation de *George Dandin*. Là seulement est expressément attesté, ce dont au $477$ reste on ne pouvait guère douter, que les paroles chantées entre les actes de la comédie sont de Molière. Si Robinet les a louées un peu trop, il y en a pourtant qui, le genre admis, sont très agréables et font reconnaître cette plume toujours facile et ingénieuse jusque dans les bagatelles. Le gazetier rimeur parle ainsi :

Dans le parc de ce beau Versailles,

On vit lundi ce que les yeux

Ne peuvent voir que chez les Dieux,

Ou chez Louis, qui les égale

Dedans la pompe d’un régale[[309]](#footnote-309).

Sus, Muse, promptement passez

En cette autre brillante salle

Qui fut la salle théâtrale.

O le charmant lieu que c’était !

L’or partout là certes éclatait.

Trois rangs de riches hautes-lices

Décoraient ce lieu de délices,

Aussi haut, sans comparaison,

Que la vaste et grande cloison

De l’Église de Notre-Dame.

Maintes cascades y jouaient,

Qui, de tous côtés, l’égayaient ;

Et, pour en gros ne rien omettre...,

En ce beau rendez-vous des jeux Un théâtre auguste et pompeux,

D’une manière singulière,

S’y voyait dressé pour *Molière*,

Le *Mome[[310]](#footnote-310)* cher et glorieux

Du bas Olympe de nos Dieux.

Lui-même donc, avec sa troupe,

Laquelle avait les Ris en croupe,

Fit là le début des ébats

De notre Cour, pleine d’appas,

$478$ Par un sujet archicomique

Auquel rirait le plus stoïque

Vraiment, mal gré bon gré ses dents,

Tant sont plaisants les incidents.

Cette petite comédie

Du cru de sou rare génie,

Et je dis tout disant cela,

Était aussi par-ci par-là

De beaux pas de ballet mêlée,

Qui plurent fort à l’assemblée,

Ainsi que de divins concerts

Et des plus mélodieux airs,

Le tout du sieur *Lulli-Baptiste*.

D’ailleurs de ces airs bien chantés,

Dont les sens étaient enchantés,

*Molière* a voit fait les paroles,

Qui valaient beaucoup de pistoles ;

Car, en un mot, jusqu’en ce jour,

Soit pour Bacchus, soit pour l’Amour,

On n’en avait point fait de telles,

C’est comme dire d’aussi belles ;

Et, pour plaisir, plus tôt que tard

Allez voir chez le sieur *Ballard*,

Qui de tout cela vend le livre,

Que presque pour rien il délivre,

Si je vous mens ni peu ni prou ;

Et si vous ne saviez pas où,

C’est à l’enseigne du Parnasse.

On a pu remarquer que, dans ces vers, la fête est datée du lundi, qui fut le 16 juillet, et que, dans la *Gazette*, elle l’est du 19 (jeudi). Les éditions de *George Dandin* de 1672 et de 1682 indiquent le dimanche 15. Quel est de ces trois témoignages discordants celui que confirme Félibien ? Aucun. Il donne une nouvelle variante : le 18 juillet (mercredi). On s’est ainsi partagé presque tous les jours de la semaine. Il semble que Félibien, dont la *Relation* surtout a comme un caractère officiel, doive décider[[311]](#footnote-311). Quand il resterait quelque incertitude $479$ dans l’acte de naissance de *George Dandin*, il importerait peu. Quelques jours ajoutés ou retranchés ne changent pas beaucoup aujourd’hui son âge, qui a dépassé deux cent douze ans, et sur la scène française ira beaucoup plus loin.

Mais toute œuvre signée du nom de Molière a cette longévité, et nous ne voulons pas faire entendre qu’il faille égaler à ses chefs-d’œuvre la petite pièce jouée dans les fêtes de 1608 : l’admiration doit rester proportionnée. Sans croire oublier cette proportion, Riccoboni cependant a donné une assez grande valeur à notre comédie et l’a mise au-dessus de celles qui lui ont paru pouvoir être nommées des farces. « Si on lit avec réflexion, dit-il[[312]](#footnote-312), *L’École des maris*, *George Dandin* et *Le Cocu imaginaire*, on y trouvera une forme plus exacte, une diction plus soutenue et un comique plus fort que dans *Les Précieuses ridicules*, *Pourceaugnac*, *Les Fourberies de Scapin* et *Le Médecin malgré lui* : en sorte qu’on ne peut sans injustice les comparer ensemble ni leur donner la même qualification. Molière, en composant les premières que je nomme ici, n’eut jamais intention de composer des farces ; il ne les a point données pour telles. Il les a données pour ce qu’elles sont en effet, pour des comédies. » Il y aurait bien quelque chose à dire au classement que Riccoboni nous propose de plusieurs ouvrages de Molière ; par exemple, sans souscrire au jugement beaucoup trop sévère de Geoffroy sur *Le Cocu imaginaire*, que de toutes les pièces de notre auteur il regardait comme la moins digne de lui[[313]](#footnote-313), nous refuserions d’y trouver plus de force comique que dans *Les Précieuses*. Est-il facile d’ailleurs de reconnaître quels de ses ouvrages Molière a donnés pour des farces, quels pour de vraies comédies ? Ceux que Riccoboni nomme en second ont tous plus ou moins le double $480$ caractère, et semblablement deux des premiers, *Sganarelle* et *George Dandin*. S’il y a des pièces de Molière à qui le nom de farces convienne, il ne faut pas hésiter à dire que *George Dandin* en soit une ; mais, en même temps, il est autre chose, et Riccoboni ne s’est pas trompé en le rangeant parmi les œuvres d’un comique très fort et d’une diction soutenue. Nous ajouterions même que nulle part ailleurs peut-être la prose de Molière n’est plus ferme et solide, d’une plus robuste franchise. Dans cette pièce, qui, mieux encore que plusieurs autres de notre grand comique, se prête, pour qui veut classifier en genres, à un dédoublement, il y a une farce : la vieille histoire du « mari confondu » par la ruse diabolique de sa femme ; et il y a une excellente comédie : les infortunes trop méritées du riche vilain fourvoyé dans la gentilhommerie. Telles sont les deux parts distinctes que dans l’œuvre il convient de faire.

Entre deux comédies auxquelles il put travailler plus à loisir, *Amphitryon*, achevé depuis quelques mois, et *L’Avare*, sans nul doute alors commencé, Molière, qui, laissant là Plaute un moment, fut obligé de trouver du temps pour produire un de ses impromptus de fêtes, se souvint d’un des canevas qu’il avait esquissés dans les années de ses débuts. Sans chercher plus loin, il lui sembla commode de le remettre à la scène, mais en donnant à l’ébauche des coups de pinceau qui devaient presque entièrement la transformer. On avait bien pu oublier alors *La Jalousie du Barbouillé*, quoique peut-être Molière, dans les années 1660, 1662, 1663 et jusqu’en 1664, eût fait reparaître, plus ou moins remaniée, sous le titre de *La Jalousie de Gros-René* ou de *Gros-René jaloux*, cette bouffonnerie faite pour la province[[314]](#footnote-314) ; à ceux qui en auraient gardé le souvenir, il était facile de reconnaître dans *George Dandin* les scènes[[315]](#footnote-315) où Angélique (le nom est le même dans les deux pièces) trouve la porte du logis fermée et imagine une ruse qui lui permet de rentrer furtivement et de crier à son mari, resté dehors à son tour : « Et d’où venez-vous, Monsieur l’ivrogne ? Ah ! vraiment, va, mes parents, qui $481$ vont venir dans un moment, sauront tes vérités. » En effet, le beau-père Gorgibus, accompagné de l’ami Villebrequin, arrive et gourmande son gendre. Villebrequin engage le Barbouillé à demander pardon à sa femme ; celui-ci n’entend pas de cette oreille. La farce en reste là, sans vrai dénouement.

Dans cette première idée de *George Dandin*, crayonnée à gros traits, l’action principale se trouvant insuffisante, des scènes épisodiques la font attendre, remplies par la consultation que demande au docteur le mari, las des déportements de sa femme. Molière, qui avait déjà fait passer ce commencement de la facétie dans *Le Dépit amoureux* et surtout dans *Le Mariage forcé*, ne pouvait plus en faire usage ; mais il trouva mieux. Ces parents que, dans l’ébauche primitive elle-même, Angélique se réjouit d’attendre comme témoins, il va suffire de leur donner un rôle moins insignifiant que celui de Gorgibus. Et que ce rôle est heureusement imaginé ! Molière crée les Sotenville : voilà, sans action double cette fois, le vieux, sujet développé ; voilà changée en une comédie de mœurs une bouffonnerie que rien ne distinguait de toutes celles que son auteur empruntait aux Italiens.

C’était d’eux, on le sait, et M. Despois l’a dit au tome I de cette édition (p.17), c’était de leurs canevas que vraisemblablement Molière tirait ses premières farces, et il n’y a peut-être pas d’exception à faire pour *La Jalousie du Barbouillé*. Il n’est pas sûr cependant que les dernières scènes, celles qu’il a reprises dans *George Dandin*, ne soient pas venues directement du *Décaméron*, En tout cas, Boccace n’était pas bien loin : si ce n’est Molière qui a puisé chez lui, ce sont les farceurs italiens imités par Molière, pour lesquels rien n’était plus naturel que de s’adresser à leur célèbre conteur. Dans la Nouvelle IV de la VIIe journée, le tour joué à Tofano est le même[[316]](#footnote-316) que celui dont le Barbouillé et George Dandin sont victimes.

Doit-on chercher plus loin, remonter plus haut que Boccace ? On pourrait s’en dispenser. Ici, comme dans la farce du *Fagotier*, il est douteux que Molière ait connu les très vieilles origines du conte qu’il a mis au théâtre, et à peu près certain que, s’il les connaissait, il n’a pas pris la peine d’en tenir $482$ compte, en écrivant sa pièce. Nous croyons cependant devoir en dire quelques mots, parce qu’il est toujours curieux de trouver une si ancienne généalogie à une fable qui, aujourd’hui encore, n’a pas cessé de nous faire rire dans la comédie où elle ne risque plus d’être oubliée.

Cette généalogie, faut-il la faire commencer aux contes de l’Inde ? On l’a dit avec quelque vraisemblance, mais sans preuve certaine. Dans les livres du moyen âge où la vieille anecdote se lit, presque tous les récits ont été tirés de fables orientales, et, en très grand nombre, des fables pour lesquelles on remonte, sinon jusqu’au *Livre de Sindibad*[[317]](#footnote-317) (cet original indien est perdu), du moins jusqu’aux versions les plus anciennes et qui le représentent de plus près. Il y a cependant quelques-uns de ces contes, et celui-ci est peut-être à comprendre parmi eux, qui paraissent n’avoir pas été puisés à cette source. Les livres, écrits en Europe du douzième siècle au quinzième, dans lesquels on trouve une histoire semblable à celle de la femme de George Dandin, sont *La Discipline de clergie*, *Le Castoiement d’un père à son fils*, *Le Roman de Dolopathos*, *L’Histoire des sept sages de Rome*. Ces deux derniers recueils de contes procèdent indirectement des plus vieilles versions orientales du *Livre de Sindibad*, mais n’en sont pas de vraies traductions ; les deux premiers recueils peuvent être mis en dehors de cette lignée particulière, mais non en dehors de la tradition orientale : dans les uns comme dans les autres, il semblerait qu’aux récits empruntés à l’Orient, il s’en $483$ est mêlé plus d’un, moins ancien, et qui ne serait pas venu de pays aussi lointains.

Entre les écrits, tous d’origine évidemment commune, où la trame des contes enchaînés les uns aux autres est la même, il en est six que M. Comparetti considère comme formant le groupe oriental des rédactions dérivées du *Livre de Sindibad*[[318]](#footnote-318). Or aucune des six n’a, croyons-nous, l’historiette (que Molière a mise sur la scène[[319]](#footnote-319). On n’est donc pas, de ce côté, assez autorisé à la faire venir de l’Inde ; et si nous la rencontrons dans les livres du moyen âge, ce qui lui donne une ancienneté déjà respectable, il n’est pas sûr qu’elle soit plus vieille encore et que ce ne soient pas les conteurs de notre Occident qui l’aient ajoutée aux autres exemples de ruses féminines.

Nous n’avons fait tout à l’heure que nommer ces livres. Montrons-y brièvement des récits, plus vieux que *Le Décaméron*, des infortunes de George Dandin.

On a d’abord, au douzième siècle, la *Disciplina clericalis* de l’Aragonais Pierre Alphonse ou d’Alphonse, juif d’origine, qui naquit en 1062, devint théologien catholique et mourut vers le commencement ou le milieu du douzième siècle. Ce livre a été traduit, au quinzième siècle, en prose française, sous ce $484$ titre : *La Discipline de clergie*[[320]](#footnote-320). Il a un tout autre cadre, et, à un petit nombre près, d’autres histoires que les livres qui peuvent se rattacher au *Sindibad*; mais, disons-le d’ailleurs, c’est surtout de souvenirs orientaux, recueillis dans les œuvres ou dans la tradition des Arabes, qu’il est rempli, et comment affirmerions-nous que notre conte, tel qu’il est là, ne soit pas aussi un de ces souvenirs ? L’histoire (la douzième de *la Discipline de clergie*) est intitulée dans la traduction en vers, dont nous parlons plus loin : *de Celui qui enferma sa fame en une tor*[[321]](#footnote-321). La citation de quelques passages suffira ; et il serait superflu de faire ressortir les rapprochements évidents qu’ils offrent avec le dernier acte de notre comédie.

Trouvant la porte fermée par son mari, « la femme lui pria merci et lui promist que jamais tel cas ne lui avendroit. Prieres ne lui valurent riens, car le mari estoit iriez et courrouchiez ; si dist qu elle n’y entreroit point, ains monstreroit à ses parens de quelle vie elle estoit La dame qui estoit plaine de art et d’engin, prist une pierre et la jetta ou puis »Le mari croit que de désespoir elle s’est jetée dans le puits ; et, lorsque effrayé il est sorti, elle rentre dans la maison, qu’à son tour il trouve fermée. Alors elle lui crie : « Haa, desloyal homme, je monstrerav à mes parens et amis et aux tiens aussi comment tu es faulx et desloyal, et comment chascune nuit tu te dépars de moi et vas à tes folles femmes et ribaudes ; et ainsi le fist-elle. Quant les parens oyrent ce, ils cuiderent que ce fust vérité : si l’en blasmerent et moult lui dirent de villonie. Ainsi se délivra la femme par son art, et encoulpa son mari de ce qu’elle mesmes avoit desservi. Ainsi ne prouffita gaires à l’homme ce qu’il regarda où sa femme aloit, ains lui nuisy moult ; car sa mesaise estoit plus grande pour ce que les gens cuidoient qu’il l’eust desservi (*bien mérité*), que de ce qu’il souffroit par le méfiait d’adultere que sa femme avoit prouvé par son malefice. » Molière a remplacé par la feinte d’un coup $485$ de couteau la pierre jetée dans le puits, que l’on retrouve dans toutes les anciennes versions du conte, sans excepter celle de Boccace, et que l’on n’avait pas oubliée non plus dans une pièce du théâtre italien, *Pantalon avare* (nous en ignorons la date), qu’avait vu jouer Cailhava. La différence est peu importante : Molière a préféré ce qui simplifiait la mise en scène.

Il existe du livre de Pierre Alphonse plusieurs anciennes traductions en vers français de huit syllabes, sous ce titre : *Le Castoiement d’un père ci son fils*. Barbazan avait fait connaître, en 1760, un de ces *Castoiements* ou *Chastoleinemts*[[322]](#footnote-322), dans lesquels naturellement n’a pas été omis le conte « de celui qui enferma sa femme en une tor ». C’est de là que Legrand d’Aussy a tiré le fabliau (il n’est pas tout à fait exact que c’en soit un) auquel il a donné place dans ses *Fabliaux ou contes*.[[323]](#footnote-323) Il y est attribué à Pierre d’Anfol. Ce nom est tout simplement une corruption de celui de Pierre Alphonse, que l’auteur d’un des *Chastoiements* appelle Pierre Anfors[[324]](#footnote-324).

Si *Le Castoiement* n’est que *La Discipline de clergie* traduite en vers, un ouvrage différent est le *Dalopathos* ou l’histoire *d’un Roi et de sept Sages*, écrite en latin : *Dolopathos sive de Rege et septem Sapientibus*. Cette histoire, avec sa traduction en vers, *li Romans de Dalopathos*, forme, dans la grande famille de romans et de poèmes sortis du livre de Sindibad, un des rameaux de la branche occidentale, branche fort touffue, entée sur la branche orientale. L’auteur est un moine de l’abbaye de Haute-Selve ou Haute-Seille (*Alta Sylva*), Dam Jehans ou Dom Jean. On dit que la date de son livre doit être entre 1184 et 1212[[325]](#footnote-325) ; il est donc moins ancien que celui $486$ de Pierre Alphonse. Le manuscrit, longtemps cherché, vient d’en rire retrouvé, il y a moins de dix ans[[326]](#footnote-326), et une édition en a paru à Strasbourg en 1873, sous le titre cité plus haut ; l’éditeur très versé dans cette littérature, M. OEsterley, le croit sorti des traditions orales et populaires ; il n’est une imitation directe ni du *Syntipas*, ni des *Paraboles*, où d’ailleurs, nous l’avons dit[[327]](#footnote-327), Dom Jean n’eût pas trouvé l’anecdote, que chez lui raconte Virgile, mis en scène dans le rôle de précepteur d’un prince.

Un clerc, du nom d’Herbers, auteur d’un *Dolopathos* français[[328]](#footnote-328), roman en vers de huit syllabes, dit lui-même (vers 19-22) qu’il l’a extrait du livre de Dom Jean. Il l’a écrit en l’honneur du roi de France Louis, fils de Philippe[[329]](#footnote-329), qui doit être Louis VIII, fils de Philippe-Auguste. L’imitation a seulement enjolivé et quelquefois compliqué l’œuvre originale. Dans les deux ouvrages[[330]](#footnote-330), le mari n’est pas un vieillard, mais un jeune Romain, philosophe, d’abord ennemi du mariage, mais qui se liant à son infaillible prudence, malgré les conseils de Virgile, finit par prendre femme. La malheureuse qu’il a choisie (chez Herbers, conquise par un enlèvement, dont le long récit est fondu avec celui de notre histoire) est enfermée dans une tour. Elle n’y reste que quelques jours, jette une lettre à un damoisel, et lui donne un rendez-vous, comme Angélique à Clitandre. Elle enivre son jaloux, et, pendant qu’il dort, lui dérobe sa clef et s’évade. Ce qui suit est tel que nous l’avons vu partout : la rentrée, devenue impossible à la femme jusqu’il ce que la pierre jetée dans le puits ait fait sortir le jeune Romain, etc. La conclusion seule de l’histoire n’est pas la même que dans *La Discipline de clergie* ou dans *L’Histoire des sept sages* (dont nous allons parler : il n’y a pas de mari honni par les siens ou arrêté par la garde et fustigé. Tout se passe plus doucement : « il jeta bas la tour, dit Dom $487$ Jean, donnant à sa femme licence d’aller où elle voudrait. » « Lui, répète en un langage un peu plus vieux le rimeur français, lui qui eut bien éprouvé sa femme, fit le lendemain abattre la tour ; oncques ne tint plus sa femme prisonnière et lui laissa le champ libre ; il connut bien que nul ne peut garder une mauvaise femme, car elle a sa volonté. » Tofano et George Dandin renoncent de même à faire obstacle à ce qui ne saurait être empêché ; George Dandin toutefois, en se résignant, n’y met pas tant de bonne grâce.

A un autre groupe de recueils occidentaux se rattachant à l’œuvre si merveilleusement féconde de Sindibad, appartient le vieux poème intitulé *li Romans des sept sages*[[331]](#footnote-331), dont sont dérivées plusieurs rédactions en prose française, et la rédaction en prose latine, aussi née en France[[332]](#footnote-332), de L’Historia *septem Sapientum* (*Romæ*) ; cette dernière, une des plus tard venues (M. Gaston Paris, p. XXXIX, en place la composition vers 1330), fut une des plus répandues, et, depuis sa première impression en 1472, une des plus souvent reproduites en diverses langues[[333]](#footnote-333). Dans cette *Histoire des sept sages*[[334]](#footnote-334), le mari « confondu » est un vieux chevalier qui a épousé une très jeune fille. Et refuse de la laisser rentrer après une de ses escapades nocturnes, et lui crie : « O très mauvaise coquine, tu resteras là jusqu’à ce que la cloche sonne et que la garde te prenne. » Ceux qui, la cloche sonnée, étaient trouvés dans la rue, on les arrêtait, $488$ et, le jour venu, on les exposait au pilori. « Ce sera, dit la femme, un grand opprobre pour toi, pour moi et pour tous nos parents Pour l’amour de Dieu, tu m’ouvriras. » Le trouvant inflexible, elle a recours à la ruse, que nous connaissons, de la grosse pierre jetée dans le puits ; et quand, par l’effet de cette ruse, ils ont changé de place, lui à la porte, elle à la fenêtre : « Maudit vieux, lui dit-elle, comment, à une telle heure, es-tu là ? Ta femme ne te suffit-elle pas ? Pourquoi, toutes les nuits, vas-tu voir tes coquines et abandonnes-tu notre lit ? » La cloche ayant sonné, le pauvre homme est pris par la garde, exposé le lendemain au poteau de justice et fustigé. Chaque narrateur a ses petites variantes ; le fond reste le même.

Nous avons cité ces vieux recueils de fables plutôt comme des objets amusants de comparaison avec la comédie de Molière, que comme des modèles dont il aurait profité. Il est vrai qu’ils n’étaient pas tous impossibles à connaître au dix-septième siècle : *L’Histoire des sept sages* avait été souvent imprimée, et si *Les Castoiements* ne l’étaient pas, ils n’étaient pas assez anciens pour qu’il n’y en eût pas encore bien des copies répandues. Le plus probable cependant, comme nous l’avons déjà dit, c’est que Molière ne remonta pas plus haut que *Le Décaméron.* Que là seulement il faille chercher la source de sa comédie, on est d’autant plus porté à le croire qu’une nouvelle de Boccace toute voisine de la nouvelle de Tofano, et qui est la huitième delà même journée, doit avoir suggéré à notre auteur l’idée si heureuse, si digne d’un grand comique, de montrer dans George Dandin une victime de l’alliance imprudente de la roture avec la noblesse. Ne serait-ce pas une preuve qu’il faisait le plan de sa pièce, *Le Décaméron* sous les yeux ? Sans qu’il eût besoin, dira-t-on, de rencontrer rien de semblable dans Boccace, il avait dû souvent, observateur si clairvoyant des mœurs de son temps, noter, parmi les caractères qui attendaient son pinceau, l’homme qui, pour son argent, a voulu, dans son mariage, tâter de la noblesse. Nous le croyons aussi : ce qui n’empêche pas la nouvelle italienne d’avoir de trop grandes ressemblances de détail avec notre comédie, pour que celle-ci ne lui doive pas quelque chose. En constatant que Molière a trouvé dans la lecture d’un conte l’occasion de traiter un tel sujet, dont se serait bien avisé tout seul son génie $489$ comique, on n’ôte rien au mérite de sa peinture satirique si parfaite. Les Sotenville n’en restent pas moins une de ses excellentes créations, et, par bien des côtés, il en a fait, s’écartant de Boccace et le surpassant, des personnages de son temps et de son pays.

Dans la nouvelle du *Décaméron* qui a fourni à Molière un second emprunt, ce n’est plus Tofano qui est le George Dandin, c’est un très riche marchand, nommé Arriguccio Berlinghieri. « Il songea sottement, dit Boccace, à se mettre dans la gentilhommerie par sa femme, ayant épousé une jeune demoiselle noble, qui n’était point son fait[[335]](#footnote-335). » Il est trompé par la dame. Des ruses de l’infidèle Monna Sismonda nous n’avons rien à dire ici ; on les trouve, avec quelques changements, dans un des contes de la Fontaine[[336]](#footnote-336) ; elles sont toutes différentes de celles dont Molière a pris l’idée à la quatrième nouvelle de la même septième journée. Laissons-les donc, pour montrer seulement ce qui dans l’histoire de Berlinghieri se rapporte à notre comédie. Le marchand mal marié va, quand il s’est assuré de son malheur, frapper, pendant la nuit, à la porte des parents de sa femme. La mère et les trois frères de Monna Sismonda se lèvent. Il ne peut entrer dans l’esprit de la mère qu’élevée par elle sa fille soit capable de la faute dont son mari l’accuse. Celle-ci s’est artificieusement préparé des preuves d’innocence. Toute l’indignation des parents, que, sans peine, elle trompe, tombe sur Berlinghieri. L’impudente, changeant la défense en attaque, reproche au malheureux mari de ne pas sortir des tavernes (p. 359) : « Ne vient-il pas encore de s’enivrer ? Il n’a pas achevé de cuver son vin. » Voilà un exemple de la manière dont Molière imitait ; on sait le trait si plaisant des Sotenville, criant à leur gendre de ne pas les approcher, parce qu’ils sentent son haleine empestée de buveur[[337]](#footnote-337). Tout comme eux, la noble famille de Monna Sismonda fait à Berlinghieri le reproche d’un manque de respect à une épouse de si grande naissance. Berlinghieri demeure atterré. « Ne sachant plus si ce qui s’était passé était vrai ou s’il l’avait rêvé, et sans désormais souffler $490$ mot, il laissa sa femme en paix[[338]](#footnote-338). » Il y a là, sans contredit, une esquisse des plus heureux traits de notre comédie, esquisse légère, qu’achèvent, dans celle-ci, les scènes fortement tracées, où chaque parole donne tant de relief aux caractères.

Plus mal à propos pour cette nouvelle de Berlinghieri que pour celle de Tofano, on s’est demandé si Molière, au lieu de s’en inspirer, n’aurait pas fait un emprunt à certain conte du moyen âge ; et l’on a pensé au fabliau de *Bérengier*[[339]](#footnote-339). Il y est dit, an début, qu’en Lombardie un chevalier avait une épouse, qui était la plus belle dame, la plus courtoise, la plus sage (par là combien différente de la femme de George Dandin !) qu’il fût possible de trouver dans le pays. Elle était de haut parage, son mari était d’une famille de vilains : c’est tout ce qu’il y a de commun entre le conte, très grossier d’ailleurs, et la comédie de Molière. Rien, dans le fabliau, ne ressemble à une leçon pour la roture vaniteuse qui veut se mêler à l’orgueilleuse noblesse. Le mari n’est trompé que lorsqu’il a montré sa lâcheté ; cette lâcheté seule est punie et non la sottise qu’il a faite de sortir de sa sphère. On n’a voulu inspirer là de sympathie que pour la grande dame, à qui sa vengeance, il est vrai, ne fait pas beaucoup d’honneur ; mais le vieux conteur n’en paraît pas scandalisé. Quand même on ne tiendrait pas compte des ordures du fabliau, la pièce de Molière, si peu comparable de tout point, resterait encore plus morale.

L’est-elle tout à fait ? Et, pour la rendre édifiante, la sagesse de la leçon suffit-elle ? Trop de plaintes se sont élevées contre ses hardiesses pour que nous évitions de dire ce qu’il en faut penser. On doit sans doute, dans le jugement des œuvres de théâtre, renoncer à un rigorisme qui finirait, comme chez Rousseau, par les condamner à peu près toutes. Nous sommes d’ailleurs ici chez Molière, et nous n’avons pas dû y entrer une férule à la main. L’indulgence néanmoins, pour ce qui sur la scène inquiète la morale, a ses limites, ne voulut-on même se placer qu’au point de vue de l’art.

Dès le dix-septième siècle, dans une des chaires les plus éloquentes et qui eut alors le plus d’autorité, des paroles d’une $491$ grande sévérité ont été prononcées contre notre comédie ; car c’est bien elle que désigne une incontestable allusion. Le 1er mars 1682, en présence du Roi que *George Dandin* avait souvent fait bien rire, Bourdaloue, dans le sermon *sur L’Impureté*, disait[[340]](#footnote-340) : « Le comble du désordre, c’est que les devoirs, je dis les devoirs les plus généraux et les plus inviolables chez les païens mêmes, soient maintenant des sujets de risée. Un mari sensible au déshonneur de sa maison est le personnage que l’on joue sur le théâtre, une femme adroite à le tromper est l’héroïne que l’on y produit ; des spectacles où l’impudence lève le masque et qui corrompent plus de cœurs que jamais les prédicateurs de l’Évangile n’en convertiront, sont ceux auxquels on applaudit. » Ce sont des foudres de cette violence qui faisaient dire à Mme de Sévigné, avec l’intention d’en admirer le courage : « Bourdaloue frappe toujours comme un sourd[[341]](#footnote-341) » ; mais les plus respectueux de la grave parole du prédicateur reconnaîtront que la mesure est dépassée dans l’accusation d’avoir produit comme l’héroïne de la pièce la femme dont l’auteur a pris soin de charger le portrait de si noires couleurs.

Lorsque Riccoboni écrivit son livre *De la Réformation du théâtre*[[342]](#footnote-342), il divisa, comme on sait, les comédies de Molière en *comédies à conserver, comédies à corriger, comédies à rejeter*. Ce *George Dandin* dont il avait, dans un ouvrage précédent, admiré les couleurs vives et fortes[[343]](#footnote-343), il ne l’admit même pas à correction, il le rejeta. « La simple lecture de cette pièce, dit-il[[344]](#footnote-344), fait sentir qu’elle ne peut être admise sur un théâtre où les mœurs sont respectées Ce n’est pas que Molière n’y ait mis d’excellentes choses pour corriger la vanité d’un bourgeois qui veut s’élever au-dessus de sa condition par une alliance disproportionnée ; mais les bonnes mœurs ont, sans comparaison, beaucoup plus à perdre qu’à gagner dans $492$ la comédie de *George Dandin*, dont Molière a puisé le sujet dans une nouvelle de Boccace Si Boccace, en ce cas, mérite d’être blâmé, Molière n’en est pas plus excusable d’avoir tiré de cet auteur italien le sujet d’une comédie si scandaleuse. »

A ces réclamations des vengeurs de la morale, l’éloquent auteur de la *Lettre à d’Alembert* ne pouvait guère manquer de joindre la sienne, qui vint quinze ans après celle de Riccoboni[[345]](#footnote-345). « Quel est le plus criminel, dit Rousseau, d’un paysan assez fou pour épouser une demoiselle, ou d’une femme qui cherche à déshonorer son époux ? Que penser d’une pièce où le parterre applaudit à l’infidélité, au mensonge, à l’impudence de celle-ci et rit de la bêtise du manant puni ? » La réponse de d’Alembert au citoyen de Genève appuie très peu sur l’apologie de notre pièce, dont elle se contente de dire[[346]](#footnote-346) : « Qu’apprenons-nous dans *George Dandin* ? Que le dérèglement des femmes est la suite ordinaire des mariages mal assortis où la vanité a présidé. » Marmontel est moins laconique : « Que penser de cette pièce ? dit-il[[347]](#footnote-347). Que c’est le plus terrible coup de fouet qu’on ait jamais donné à la vanité des mésalliances De quoi s’agit-il… ? De faire sentir les conséquences de la sottise de ce villageois. Molière a donc peint ses personnages d’après nature. Mais en exposant à nos yeux le vice, l’a-t-il rendu intéressant ? a-t-il donné un coup de pinceau pour l’adoucir et le colorer, lui qui savait si bien nuancer les caractères ? a-t-il seulement pris soin de rendre cette coquette séduisante et son complice intéressant ? Rien n’était plus facile sans doute ; mais s’il eût affaibli le mépris qu’il devait répandre sur le vice, il se fût contredit lui-même : il eût oublié son dessein. C’est donc pour rendre sa pièce morale qu’il a peint de mauvaises mœurs ; et ceux qui lui en ont fait un reproche ont confondu la décence avec le fond des mœurs théâtrales. La bienséance est violée dans la comédie de *George Dandin*, comme dans la tragédie de *Théodore*[[348]](#footnote-348) ; mais ni l’une ni l’autre pièce n’est une leçon de mauvaises mœurs. »

$493$ De ces plaidoyers pour ou contre, où, dans les deux sens, tout a été dit, au moins indiqué, la vérité peut être dégagée. Il est certain que la pièce donne une leçon utile, certain aussi que Molière n’y a pas rendu le vice séduisant, mais odieux. Faire autrement ne lui aurait pas été aussi facile que Marmontel le dit, dès que, pour montrer la sotte vanité punie, il avait choisi l’anecdote du vieux conte. Elle ne tenait pas essentiellement au vrai sujet de la comédie ; le choix en a donc été librement fait, et il y a à en savoir gré à Molière, puisqu’elle fait de la femme coupable la plus méchante femme qui se puisse voir ; mais il y a aussi à le lui reprocher, puisqu’elle met sous les yeux un spectacle qui répugne. Marmontel ne défend que l’intention morale de *George Dandin*, et passe, avec raison, condamnation sur la décence ; mais il a oublié qu’il n’est pas sans danger de peindre trop hardiment de mauvaises mœurs pour tirer de cette peinture une bonne moralité. Si l’on excepte *Amphitryon*, dont le sujet, très scabreux aussi, n’a pas été autant reproché à son auteur, parce que l’invraisemblance et le lointain du monde mythologique dissimulent et couvrent beaucoup ce qu’il a de choquant, et parce que le mal n’y est volontaire que du côté des privilégiés de l’Olympe, *George Dandin* est la seule comédie où Molière ait mis l’adultère sur la scène, avec l’unique précaution de nous laisser libres de ne l’y croire qu’en projet. Le théâtre de nos jours a fait, de ce côté, quelques progrès ; et ce n’est point un avantage pour lui de ne pouvoir invoquer l’excuse que Molière, à l’exemple delà Fontaine, aurait pu trouver dans la gaieté de contes bleus. Toute demi-excuse acceptée, et si peu disposé que l’on soit à la pruderie, il faut convenir qu’il y a quelque chose de blessant dans l’effronterie d’Angélique, et qu’une leçon de morale, assurément bonne, est loin cependant, comme les apologistes eux-mêmes ne le cachent pas, d’y être donnée décemment.

Si nous avons touché à une question que bien des personnes voudraient réserver aux moralistes de profession et souffrent impatiemment de voir mêlée à la critique littéraire, les citations que nous avons faites montrent que, dans l’histoire de la pièce, elle était inévitable. Voltaire ne s’est pas cru dispensé d’en dire quelques mots. Tout en opposant aux scrupules des spectateurs la remarque, déjà faite avant lui, du véritable objet $494$ de Molière, qui n’a représenté le désordre que comme une punition de la sottise, il nous apprend qu’ « on se souleva un peu contre le sujet même de la pièce », et que « quelques personnes se révoltèrent[[349]](#footnote-349) ». Il faut bien qu’il ait été témoin de ce mouvement de réprobation. Nos propres souvenirs (ils sont assez anciens se trouvent d’accord : et si Rousseau, dont l’assertion peut bien n’être qu’un artifice de sa rhétorique, a vu de son temps le parterre applaudir à l’impudence de la femme infidèle, nous avons un jour vu certainement le contraire. On nous dit que le moment où, malgré son respect pour Molière, le public montre quelque mécontentement, est celui où George Dandin, à genoux et chandelle en main, est forcé par les Sotenville de faire amende honorable, et que cette humiliation du pauvre roturier nous contriste dans nos sentiments d’égalité. Il y a de cela peut-être, bien que c’eût été plutôt, ce semble, à la gentilhommerie de se plaindre de l’intention de la scène. Quoi qu’il en soit, nous croyons bien avoir remarqué aussi que la fausseté sans vergogne de la femme de George Dandin paraît quelque chose de trop fort. Comme *La Jalousie du Barbouillé*, où, sans parler d’une crudité de langage que Molière s’est bien gardé de reproduire dans *George Dandin*, la même histoire est mise en scène, avait probablement passé sans difficulté, Molière a pu croire qu’en reprenant cette farce il ne scandaliserait non plus personne ; mais, sur le théâtre français, relevé par tant de ses nobles chefs-d’œuvre, on n’en était plus aux scénarios licencieux des Italiens.

Rien ne nous apprend toutefois que, dans les premiers temps de la pièce, les délicatesses du public aient été déjà aussi grandes qu’un peu plus tard, et qu’il ait protesté contre la hardiesse d’une peinture si peu adoucie.

« Le *George Dandin*, dit Grimarest, fut bien reçu à la cour, au mois de juillet 1668, et à Paris, au unis de novembre suivant[[350]](#footnote-350). » En cette même année 1668, on le joua de nouveau à la cour dans les fêtes de saint Hubert, données à Saint-Germain. Il y fut représenté le 3 novembre et deux fois encore les jours suivants (du 4 au 6) avec des $495$ entrées de ballet et la musique de Lulli[[351]](#footnote-351). Robinet en a parlé[[352]](#footnote-352) :

Le ballet, bal et comédie,

Avecque grande mélodie,

Ont été de la fête aussi...

L’on dit que *Molière*,

Paraissant dans cette carrière

Avecque ses charmants acteurs.

Ravit ses royaux spectateurs,

Et sans épargne les fit rire,

Jusques à notre grave Sire,

Dans son *Paysan* mal marié,

Qu’à Versaille il avait joué.

Ce fut seulement quelques jours après ces nouvelles représentations devant le Roi que la pièce parut au Palais-Royal, le vendredi 9 novembre 1668, pour la première fois. On donna le même jour *La Critique d’Andromaque*[[353]](#footnote-353). Il y avait déjà deux mois que *L’Avare* avait été représenté sur le même théâtre : ce qui explique pourquoi quelques éditeurs ont placé, mais à tort, cette dernière comédie avant *George Dandin*.

Le nombre des représentations de *George Dandin*, dans les premiers temps et jusqu’en 1673, tel que le constate le *Registre de la Grange*[[354]](#footnote-354),confirme-t-il ce que dit Grimarest de l’accueil $496$ qui fut fait à la pièce ? Un tel chiffre paraîtrait faible aujourd’hui ; alors, pour une petite comédie, il ne laissait pas de doute sur le succès. On joua *George Dandin* dix fois au Palais Royal, dans les deux derniers mois de 1668, treize fois en 1669, dix en 1670, trois en 1671, trois en 1672. Ce fut tout du vivant de Molière, qui donna donc à la cour quatre représentations de cette comédie, à la ville trente-neuf. Depuis, le succès étant loin de diminuer, il y en eut, au temps de Louis XIV, quinze à la cour, trois cent quinze à la ville ; et sous Louis XV, six à la cour, deux cent soixante-dix-sept à la ville[[355]](#footnote-355).

Dans la citation que nous avons faite[[356]](#footnote-356) de la *Lettre en vers à Madame* du 21 juillet 1668, nous avons réservé, pour les donner ici, les vers suivants où Robinet parle de la manière dont *George Dandin* fut joué pour la première fois ; après un éloge général des acteurs, baladins et chanteurs, il ajoute :

Mais entre tous ces grands zélés

Qui se sont si bien signalés,

Remarquable est *la Torilière*,

Qui, près de tomber dans la bière,

Ayant été, durant le cours

Tout au plus d’environ huit jours,

Saigné dix fois pour une fièvre,...

Quitta son grabat prestement,

Et voulut héroïquement

Du gros Lubin faire le rôle,

Qui sans doute était le plus drôle.

La Thorillière, dans le personnage de Lubin, est donc le seul qu’ici Robinet nomme parmi les acteurs, louant tous les autres indistinctement. S’il a fait allusion aussi au rôle joué par Molière, c’est dans l’autre lettre que nous avons également citée[[357]](#footnote-357), dans celle du 10 novembre 1668, écrite après les représentations de Saint-Germain. Lorsqu’il y dit que Molière fit beaucoup rire le Roi $497$

Dans son Paysan mal marié,

Qu’à Versailles il avait joué,

le sens qui s’offre assez naturellement est que le Paysan mal marié était représenté par l’auteur de la comédie. M. Bazin a dit[[358]](#footnote-358) : « Il avait écrit la pièce et il y jouait le premier rôle. » Nous ignorons s’il parle seulement d’après le témoignage de Robinet, interprété comme il paraît devoir l’être ; les témoignages, d’ailleurs sont à peine nécessaires, tant il semble que la chose aille de soi. Nous verrons tout à l’heure que Rosimont, héritier des rôles de notre auteur, joua celui de George Dandin. Le costume de Molière dans la pièce est ainsi décrit par l’inventaire de 1673[[359]](#footnote-359) : « Une boîte dans laquelle sont les habits de la représentation de *George Dandin*, consistant en haut-de-chausses et manteau de taffetas musc, le col de même ; le tout garni de dentelle et boutons d’argent, la ceinture pareille ; le petit pourpoint de salin cramoisi ; autre pourpoint de dessus, de brocart de différentes couleurs et dentelles d’argent ; la fraise et souliers. » Voilà un paysan bien galamment équipé ! Mais nous avons déjà eu occasion de dire que ces habits de théâtre étaient souvent, et surtout dans les fêtes de la cour, plus brillants qu’il ne nous semble naturel. Et puis, ne nous y trompons pas, ce nom de paysan désigne ici une manière de bourgeois campagnard dont Marmontel a eu tort de faire un villageois[[360]](#footnote-360). George Dandin n’en a pas le langage. Il était, comme il nous l’apprend lui-même, un paysan très riche. Depuis son mariage surtout, M. de la Dandinière[[361]](#footnote-361) devait se croire obligé à une assez grande braverie d’ajustement. Peut-être, si nous connaissions mieux les modes du temps, trouverions-nous que le costume de Molière était, avec intention, d’une richesse de mauvais aloi, qui sentait le travestissement prétentieux du vilain, et qu’il n’aurait pu être porté par Clitandre.

$498$ Aimé-Martin n’a pas cru savoir seulement par qui étaient joués, à la création, les personnages de George Dandin et de Lubin : il donne une distribution complète des rôles, celui de Colin excepté. D’après cette distribution, Mlle Molière représentait *Angélique*, du Croisy, *M. de Sotenville*, Hubert, *Mme de Sotenville*, la Grange, *Clitandre*, Mlle de Brie, *Claudine*. L’attribution du rôle d’Angélique à Mlle Molière sera, entre toutes ces suppositions, la moins contestée ; nous ne voudrions pas cependant que l’on s’appuyât sur les raisons qui l’ont fait tenir pour certaine. « *George Dandin*, dit M. Jules Loiseleur,[[362]](#footnote-362)… dut être écrit dans une de ces périodes de brouille où les deux époux passaient de la paix armée aux hostilités. Armande remplissait dans cette comédie le rôle d’Angélique, c’est-à-dire celui d’une femme mariée qui manque à ses devoirs, et c’est le seul de cette nature qu’il y ait dans tout le théâtre de Molière. »

Nous nous défions de ces découvertes trop ingénieuses d’allusions que, dans ses comédies, Molière aurait faites à sa vie conjugale. On a vu, dans la *Notice* du *Sicilien*[[363]](#footnote-363), que ce fut Mlle de Brie et non Mlle Molière qui joua le rôle d’Isidore ; et cependant ne dirait-on pas, dans la scène VI[[364]](#footnote-364), que dom Pèdre parle quelquefois comme aurait pu le faire Molière lui-même, Isidore comme sa femme ? Il faut ou renoncer à découvrir là (dès lors pourquoi n’y pas renoncer ailleurs ?) une de ces applications préméditées que l’on suppose, ou remarquer que Molière n’a pas toujours cherché à rendre les allusions plus claires en donnant à Armande les rôles où il faisait son portrait et peignait les tourments jaloux qu’elle lui causait. Disons aussi que lorsqu’on a cru, dans le *Misanthrope*, reconnaître son intention d’être lui-même Alceste, désespéré par la coquetterie de Célimène, qui serait Mlle Molière, cela du moins ne choque pas ; mais quelle satisfaction aurait-il trouvée, dans *George Dandin*, à se représenter sous les traits ridicules de $499$ ce mari trompé et à montrer Mlle Molière si digne des vilains noms qu’il n’épargne pas à Angélique ?

Ce serait plutôt dans la liste suivante des acteurs qui jouèrent *George Dandin* en 1685[[365]](#footnote-365) que l’on trouverait la confirmation de plusieurs des conjectures d’Aimé-Martin sur la première distribution des rôles, notamment sur le personnage que fit Mlle Molière :

|  |  |
| --- | --- |
| Clitandre | La Grange. |
| George Dandin | Rosimont. |
| M. de Sotenville | Hubert. |
| Mme de Sotenville | Beauval ou Mlle la Grange. |
| Lubin | Du Croisy. |
| Colin | Brecourt. |
| Damoiselles. | |
| Angélique | Guérin. |
| Claudine | De Brie. |

Laissons donc à Mlle Molière la création du rôle d’Angélique, mais sans croire que Molière le lui ait donné pour prendre le public à témoin des chagrins qu’elle lui causait : autant eût valu s’attacher lui-même, pour courir les rues, le bât légendaire que connaissent les lecteurs de la Fontaine.

Nous ne savons si Michelet, quand il a dit[[366]](#footnote-366) d’une comédie si plaisante : « et *George Dandin* est douloureux », a pensé, avec beaucoup d’autres, que Molière y a exhalé le gémissement de ses douleurs domestiques, ou si plutôt il s’est imaginé y entendre la plainte de l’homme de modéré condition se souvenant d’insolents marquis qui auraient cherché à l’humilier. De toute façon, ce *George Dandin* presque tragique n’entre pas dans notre esprit. Aujourd’hui c’est une mode, pourquoi ne dirions-nous pas une manie ? de chercher dans la plupart des comédies de Molière nous ne savons quelle tragédie cachée, qui pleure sous le masque de la gaieté et gémit parmi les éclats de rire. Le génie de Molière cependant n’était-il pas franchement plaisant ? La nouvelle manière de le comprendre pourrait $500$ passer pour une preuve que c’est nous-mêmes qui ne savons plus être gais.

L’interprétation des comédiens cesserait, nous le croyons, d’être vraie, s’ils se laissaient gagner à cette bizarre idée d’un Molière mélancolique jusque dans ses farces. George Dandin, par exemple, si fâcheuse que soit sa mésaventure, doit rester comiquement ridicule, même quand il gémit sur sa maison qui lui est devenue effroyable, et s’apostrophe si durement comme un sot qui l’a « bien voulu » ; même encore lorsque son dernier mot est que le mari d’une si méchante femme n’a plus rien de mieux à faire que de s’aller jeter à l’eau, la tête la première.

Nous ne pouvons bien savoir comment Lesage de Montménil le représentait, et s’il se tenait dans la tradition que nous ne pouvons guère douter avoir été celle de Molière. Ce qui ferait croire à quelque erreur de sa part, c’est ce passage de Cailhava : « Monmeni rendait, dit-on, ce personnage intéressant ; tant pis : il ne pouvait y réussir qu’en blessant la vérité du rôle[[367]](#footnote-367). » Applicable ou non à Montménil, l’avertissement sur le sens du rôle est juste. Il ne faut pas que George Dandin se fasse assez prendre au sérieux pour exciter la compassion, au lieu du rire.

Le même Cailhava, peut-être avec une intention de reproche pour quelque comédienne de son temps, recommande à Angélique une grande décence[[368]](#footnote-368), afin qu’elle prouve au spectateur la sincérité de ce qu’elle dit à son mari : « Rendez grâces au Ciel de ce que je ne suis pas capable de quelque chose de pis[[369]](#footnote-369). » Nous trouvons cette fois la remarque plus contestable. Molière, pour sauver la morale, a-t-il pu vouloir que le spectateur fût dupe d’une hypocrisie trop claire ? Ce qui est vrai seulement, c’est que dans l’effronterie de ce rôle très difficile il y a une mesure à garder, et que dépasser la hardiesse déjà grande de Molière serait de mauvais goût. Une interprète intelligente de la pièce, bien étudiée, trouvera toujours la limite que Molière n’a pas eu l’intention de laisser franchir.

$501$ *George Dandin* n’est pas une de ces comédies où nous ayons eu à recueillir des souvenirs très particuliers du jeu des acteurs dans les différents rôles. De notre temps, la pièce a toujours été bien jouée dans son ensemble sur le Théâtre-Français, comme il est probable qu’elle l’avait été à toutes les époques.

Dans les deux représentations de 1877 (6 et 8 mars), qui, au moment où nous écrivons, sont les plus récentes, voici quelle a été la distribution des rôles :

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| George Dandin | MM. | Got. |
| Lubin | Coquelin aîné. |
| M. de Sotenville | Villain. |
| Clitandre | Prud’hon. |
| Colin | Coquelin cadet. |
| Mme de Sotenville | Mmes | Jouassain. |
| Angélique | Lloyd. |
| Claudine | Dinah Félix. |

En 1866, M. *Talbot* avait représenté George Dandin, M. *Mirecour*, Sotenville, M. *Garraud*, Clitandre, M. *Séveste*, Colin. Mlle *Ponsin*, Angélique. Les trois autres rôles avaient été remplis par les mêmes acteurs qui les ont joués en 1877.

Une imitation de *George Dandin* a été représentée sur la scène anglaise au commencement du siècle dernier, et, soutenue sans doute par ce qu’elle avait très imparfaitement dérobé au génie de -Molière, était encore jouée à la fin du même siècle, comme nous l’apprend Charles Dibdin[[370]](#footnote-370). L’auteur de cette imitation est le comédien Thomas Betterton, mort en 1710. Une petite note[[371]](#footnote-371) d’un prologue de la pièce, écrit par Charles Wilson, dit que « cette comédie est une traduction améliorée [*an improved translation*] de *George Dandin*. » La contre-vérité est un peu forte. La pièce de Betterton est intitulée : *La Veuve amoureuse* ou *L’Épouse libertine*[[372]](#footnote-372) ; il eût été plus juste de dire : et *L’Épouse libertine*. Le sujet de la pièce $502$ est double. Les aventures d’une vieille veuve amoureuse, la très ridicule lady Laycock, sont à peine liées à celles de l’Angélique anglaise, mistress Brittle, femme du marchand verrier Barnaby Brittle. La comédie parasite, entée avec tant d’adresse sur celle de Molière, comme pour en nourrir la trop pauvre sève, est d’un comique douteux, où la caricature prend la place de la peinture vraie de la vie. C’est seulement au commencement du IIIe acte que nous trouvons le sujet emprunté à *George Dandin*. Interrompu à la fin de cet acte par des scènes où l’autre sujet est repris, il a sa suite dans la première partie de l’acte IV, et est gâté au dénouement par la réconciliation imprévue du pauvre mari avec la pécheresse revenue de ses erreurs. Dans ce qu’il a tiré de notre comédie, Betterton s’est à peu près contenté de changer les noms, de donner ceux de sir Peter Pride et de lady Pride à M. et à Mme de Sotenville, de Clodpole et de Damaris à Lubin et à Claudine. Là il aurait été vraiment traducteur, plutôt qu’imitateur, si, tandis qu’il n’ajoutait rien à son modèle, il ne lui avait fait beaucoup perdre, effaçant bien des traits parmi les meilleurs, les plus frappants, comme s’il ne les avait pas sentis.

Un opéra-comique en deux actes, tiré du *George Dandin* de Molière, par M. Coveliers, et dont la musique est de M. E. Mathieu, a été joué à Bruxelles, sur le théâtre de la Monnaie, au mois de janvier 1879. Auparavant M. Eugène Sauzay avait mis en musique, après Lully, les intermèdes de *George Dandin*; il en a fait exécuter des fragments à Paris, en 1874.[[373]](#footnote-373)

*La Revue et Gazette musicale* du 17 octobre 1875 annonce, en outre, que M. Charles Gounod a composé un opéra de *George Dandin* et elle en publie une préface où l’illustre maître nous apprend que sa musique est adaptée à la prose même de Molière, et non à un livret en vers. Mais nous tenons de bonne source que cette tentative d’innovation n’est pas achevée, et qu’il est même à craindre qu’elle ne le soit jamais.

L’édition originale de *George Dandin* porte la date de 1669 ; $503$ c’est un in-12, de 2 feuillets liminaires et 154 pages (la dernière est chiffrée, par erreur, 155). En voici le titre :

*George Dandin*,

Ou *Le Mary Confondu*.

Comédie.

Par I. 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.

MDCLXIX,

*Avec Privilège du Roy*.

Les exemplaires que nous avons vus de cette édition n’ont pas d’Achevé d’imprimer ; le Privilège, daté du dernier jour de septembre 1668, est donné pour sept années à Molière, qui déclare avoir cédé son droit « à Jean Ribou, marchand libraire à Paris ».

Une contrefaçon de 2 feuillets et 92 pages a été imprimée en 1669, sans nom de lieu ni de libraire[[374]](#footnote-374).

*George Dandin* a été souvent traduit. Parmi les versions ou imitations séparées, nous en citerons deux en italien (1708, 1856) ; une en anglais, ou plutôt une très médiocre imitation dont nous venons de parler, de Betterton[[375]](#footnote-375) (1706), réimprimée plusieurs fois, sans nom d’auteur ; une en néerlandais (1686) ; deux en allemand (1670, 1744) ; une en suédois (1787) ; une en russe (1775 : dès le règne de Pierre le Grand, il est parlé d’une version russe que ce prince fit représenter devant lui) ; quatre en polonais (1779, 1780, 1819, 1824) ; deux en grec moderne (1827, 1854) ; une en hongrois (1863[[376]](#footnote-376)) ; une en turc (1869), publiée sans nom d’auteur, mais qu’on sait être $504$ d’un ancien ministre de la Porte, Ahmed Vefik : voyez ce que M. Barbier de Meynard dit de cette imitation, dans un article de *La Revue critique d’histoire et de littérature* (tome XV, 1874, p. 73 et suivantes), reproduit par la *Bibliographie moliéresque*, p. 206 et 207.

### Acteurs.

$505$ George Dandin, riche paysan, mari d’Angélique[[377]](#footnote-377).

Angélique, femme de George Dandin et fille de M. de Sotenville[[378]](#footnote-378).

$506$ M. de Sotenville, gentilhomme campagnard[[379]](#footnote-379), père d’Angélique.

Mme de Sotenville, sa femme[[380]](#footnote-380).

Clitandre, amoureux d’Angélique.[[381]](#footnote-381)

Claudine, suivante d’Angélique.

Lubin, paysan, servant Clitandre.

Colin, valet de George Dandin.

La scène est devant la maison de George Dandin[[382]](#footnote-382).

### Appendice à George Dandin.

$595$ Cet *Appendice* comprend deux pièces, dont la seconde a été plusieurs fois déjà réimprimée dans les Œuvres de Molière, et dont la première nous paraît y devoir plus opportunément encore être admise.

Cette première pièce est le programme du grand spectacle dans lequel fut encadrée la comédie de *George Dandin*, et qui, devant être distribué aux spectateurs[[383]](#footnote-383), a été publié avant la fête[[384]](#footnote-384). Il n’y a pas à douter tout au moins qu’il n’ait été écrit sur les indications de Molière. Quelques mots du quatrième alinéa nous apprennent que le rédacteur du livret était si fort de ses amis, qu’il n’a pas cru convenable de porter un jugement sur la comédie. Cet ami si intime, forcé à tant de modestie pour l’auteur de *George Dandin*, serait-ce donc Molière lui-même ? Il était bien naturel qu’il mît la main à ce programme, puisqu’il est l’auteur des vers qui en remplissent la plus grande partie[[385]](#footnote-385) ; ces vers et quelques idées chorégraphiques, dont l’invention lui doit aussi appartenir, servirent à composer l’opéra-ballet, où, à cette première et brillante représentation, furent intercalés, comme de simples intermèdes, les trois actes de la comédie ; pour lui-même, pour le compositeur, pour l’ordonnateur de la fête il avait bien fallu tracer un plan d’ensemble, marquer en quelque sorte les points d’attache par où tenaient tant bien que mal l’une à l’antre l’action de la comédie et celle de la pastorale. Ces notes indispensables, ce rapide aperçu de l’œuvre mixte qui devait prendre une place importante dans les divertissements de la journée, c’est, en dehors des vers, tout le livret proprement dit ; mais il est précédé de deux ou trois pages de préambule, et, dans ces premières pages, si les vers par lesquels elles commencent nous paraissent assez faibles pour que l’on hésite $596$ beaucoup à les lui attribuer, la prose, à une certaine assurance de ton, à une certaine gaieté et franchise de style, nous semblerait pouvoir le faire reconnaître, particulièrement dans le passage qui est à l’adresse du Roi, dans le passage aussi qui est à l’adresse de son collaborateur Lully, et où, d’une si spirituelle façon et avec un si aimable oubli de tout le mal que lui avaient donné des chanteurs et chanteuses peu habitués à se tenir et à agir en scène, ce serait qui qui réclamerait pour eux, pour leur gaucherie de comédiens, l’indulgence des spectateurs. Si cette partie du livret n’est pas tout entière de sa plume, ce qu’il serait téméraire d’affirmer, nous avons peine à croire qu’il n’y ait rien là d’écrit sous sa dictée. Il y a peut-être aussi quelque compte à tenir de ce fait que c’est sous le titre de *Préface* que, au-devant de la copie de la comédie et de la musique de *George Dandin*, Philidor a transcrit, avec les premiers vers en l’honneur du Roi, les huit premiers alinéas du programme.

La seconde pièce de cet *Appendice* est la relation qu’a donnée de toute la fête du 18 juillet 1668, André Félibien, l’ami du Poussin, l’historiographe des bâtiments et œuvres d’art appartenant au Roi, l’auteur des *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres*. Il avait aussi inséré dans sa description du spectacle tous les vers de Molière ; nous les y avons retranchés, mais en indiquant la place qu’ils occupaient : nous ne pouvions les imprimer deux fois et nous avons préféré les laisser dans leur premier cadre du programme.

Il nous reste à dire que l’on conserve à la bibliothèque de l’Arsenal, dans les papiers Conrart, une autre relation complète de la même fête royale[[386]](#footnote-386), elle est de l’abbé de Montigny, poète et académicien, de ce futur « petit évêque de Léon » dont Mme de Sévigné[[387]](#footnote-387) faisait tant de cas, et qu’elle regretta lorsqu’il mourut bien jeune trois ans plus tard, en 1671. Cette narration est fort agréable à lire, bien qu’elle soit presque aussi officielle que celle de Félibien, ayant été faite par ordre de la Reine-, mais nous n’avons pas songé à en grossir cet *Appendice*; au milieu de beaucoup de redites on y eut à peine trouvé un mot sur Molière[[388]](#footnote-388), son plus grand mérite $597$ pour nous est de donner, à la fin, une liste des dames invitées, peut-être dressée par l’une d’elles et beaucoup plus complète et intéressante que la liste de l’autre compte rendu, nous avons relevé là quelques noms que, sauf un ou deux, Molière lui-même, s’il avait tenu à connaître la composition de son auditoire, n’aurait pas lus avec indifférence[[389]](#footnote-389).

La partition que Lully composa pour « la comédie en musique » est contenue dans le volume de la collection Philidor numéroté 33 et qui a pour titre : « *George Dandin* ou *Le Grand divertissement royal de Versailles* dansé devant Sa Majesté le 15e juillet 1668[[390]](#footnote-390). Recueilli par Philidor l’aîné en 1690. » C’était, avant qu’il eut passé par les mains qui l’ont brutalisé, mais ne l’ont du moins pas intérieurement souillé, un très bel in-folio, doré sur tranches, relié aux armes du Roi. Une épître, bien souvent reproduite entête de ces copies[[391]](#footnote-391), l’a plus expressément encore dédié au Roi ; douze ans plus tard néanmoins, en 1702, une étiquette imprimée et parafée en constata le retour dans la bibliothèque particulière du musicien copiste. Il est d’une écriture admirable. Il comprend d’abord, sous le titre de *Préface*, le préambule de notre *Ier Appendice*[[392]](#footnote-392), puis les paroles et la musique de toutes les scènes, la musique de toutes les danses de la pastorale, et tout le texte de la comédie (ce texte est d’intention, croyons-nous, toujours conforme à celui de 1682). Quelques souches de feuillets lacérés peuvent être comptées avant le titre ; mais ce premier cahier, peut-être blanc, devait être tout à fait étranger au Grand divertissement de *George Dandin* ; après quatre feuillets préliminaires précédant *L’Ouverture*, cent soixante-dix-sept pages ont été chiffrées ; six d’entre elles (103-108), au milieu de l’acte III de la comédie (scène IV et partie de la scène v), ont été arrachées. $598$ Rien ne manque à la partition, et voici le catalogue des morceaux dont elle se compose.

Une *Ouverture* instrumentale[[393]](#footnote-393). — Pour ce qu’on pourrait appeler le premier acte de la Pastorale en musique : Io un *Premier air* de danse *pour les Bergers, joué alternativement par les violons* (les instruments à cordes seuls) *et par les flûtes* (il y a pour celles-ci deux parties accompagnées d’une basse) ; 2o la Chansonnette chantée en duo par *Climène et Claris ;* entre les deux couplets *les flûtes et les violons jouent le même air*; 3o une scène intitulée *Dialogue* entre les deux Bergères Climène et Cloris et les deux Bergers Tircis et Philène ; le dialogue est coupé de trois courtes *Ritournelles*, dont la dernière, qui précède le chant des deux derniers vers, revient encore après ce chant. — Au Ier intermède (IIe acte ou partie de la pastorale) : une *Plainte en musique*, précédée d’une *Ritournelle*, écrite pour deux violons (avec une basse chiffrée d’accompagnement) ; cette longue ritournelle est redite avant le chant du second des quatrains en grands vers, « Me puis-je pardonner » ; les violons répondent à la voix trois autres fois encore. — Au IIe intermède (IIIe acte ou partie de la pastorale) : un air pour *L’Entrée des Bateliers*. — Au IIIe intermède (dernier acte de la pastorale) : un *Rondeau* joué par l’orchestre *pour les Bergers*; ao un air pour *Cloris* : « Ici l’ombre des ormeaux » ; après le premier couplet, l’orchestre reprenait le *Rondeau ci-devant*; le second couplet se chantait en double (avec des variations) ; 3o un air pour *Climène* précédé et suivi d’une *Ritournelle*, qui est redite encore après le second couplet ; 4o une phrase (sur deux vers) pour *Tireis*, une autre pour *Philène*, une troisième chantée en duo et répétant les paroles d’abord chantées par Philène ; 5o un premier *Chœur* à quatre parties, dont la plus basse est écrite pour voix de ténors, accompagné des cinq parties ordinaires de violons : « Chantons tous de l’Amour le pouvoir adorable » ; 6o un air ou plutôt un récitatif pour *M. d’Estival*: « Arrêtez, c’est trop entreprendre » ; 7o un second *Chœur* à quatre parties, dont la plus basse descend à l’octave de la plus basse du chœur précédent et que d’Estival et Gingant devaient soutenir de leurs voix puissantes : « Nous suivons de Bacchus le pouvoir adorable » ; il est naturellement aussi accompagné par tout l’orchestre ; 8o un air pour *Cloris*: « C’est le printemps qui rend l’âme » ; 9o un air de basse profonde avec un accompagnement de deux violons (outre la basse chiffrée) pour *un Suivant de Bacchus* (*Gingant*) ; 10o une $509$ sorte de dialogue entre les deux chœurs de Bacchus et de l’Amour opposés l’un à l’autre, et auquel met fin : 11o le récitatif mesuré d’un *Berger*: « C’est trop, c’est trop… » ; 12o un Chœur final où sont unies les deux masses vocales jusque-là séparées, qui ne s’étaient du moins mêlées qu’à un seul moment de leur lutte : chanté une première fois avant une dernière *Entrée*, il était repris[[394]](#footnote-394) pour produire ce grand effet d’ensemble dont parle Félibien, pour finir par ce concert et cette cadence de plus de cent personnes, instrumentistes, chanteurs, danseurs, que l’on vit à la fois réunies sur le théâtre.

Du dernier acte de cette pastorale, Lully fit plus tard le IIIe acte de son premier opéra, *Les Fêtes de L’Amour et de Bacchus*, représenté en 167a au jeu de paume de Bel-Air (près le Luxembourg), puis aux nouvelles fêtes de Versailles en 1674, et qui fut imprimé en 1717, trente ans après la mort du maître[[395]](#footnote-395).

1. Voyez au tome V, p. 361 et 364. [↑](#footnote-ref-1)
2. Voyez ci-après, p. 32. [↑](#footnote-ref-2)
3. Voyez tout à la fin du premier acte, ci-après, p. 67. [↑](#footnote-ref-3)
4. Voyez ci-après, p. 32. [↑](#footnote-ref-4)
5. Ou *La Dame intéressée*, de Scarron, représenté d’abord en 1649. [↑](#footnote-ref-5)
6. Mme de Sévigné, qui avait vu jouer parfaitement bien à Vitré « la farce de Molière », en 1671 (tome II, p. 355), la nomme, en 1675 (tome IV, p. 192), « la comédie du *Médecin forcé* », et y fait allusion ailleurs sous ce même titre (tome VI, p. 302 et 408). [↑](#footnote-ref-6)
7. *La Vie de M. de Molière* (1705), p. 182 et 183. [↑](#footnote-ref-7)
8. Comédie de Subligny, jouée le 1er août 1670 (*Registre de la Grange*). [↑](#footnote-ref-8)
9. Voyez au tome I, p. XIV, 10 et 11. [↑](#footnote-ref-9)
10. Voyez au *Fonds français* des manuscrits de notre Bibliothèque nationale, le no 837 (ancien 7218), fos 139 ro à 141 ro. [↑](#footnote-ref-10)
11. À Paris, 3 volumes in-12. — M. Moland (*Œuvres complètes de Molière*, tome IV, p. 158-166) a inséré *Le Vilain mire* dans sa *Notice préliminaire du Médecin malgré lui*, et a mis en regard du texte une traduction dans la langue de nos jours. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Etudes sur Molière*, 1802, p. 162. [↑](#footnote-ref-12)
13. Voyez, à la Bibliothèque nationale, la copie du manuscrit 354 de Berne (collection Moreau, no 1720, fabliau 18-, ancienne collection Mouchet, no 46). M. A. de Montaiglon nous a signalé ce fait, dont il avertit dans une note, à la page 370 du tome III (1878) de son *Recueil général et complet des Fabliaux des XIIIe et XIVe*siècles (Paris, librairie des Bibliophiles, 3 volumes in-8o). [↑](#footnote-ref-13)
14. Edition de M. Roybet, tome II, p. 192-194 les trois livres des *Serées* parurent de 1584 à 1598. [↑](#footnote-ref-14)
15. Le *Manuel du libraire* cite de ce petit poème une édition de 1521, imprimée à Venise. Celle que nous avons vue est de 1622. En voici le titre, qui n’offre que de légères différences avec le titre de 1521 : *Opera nova piacevole et da ridere*, *in ottava rima..., di imo villano lavoratore nominato Grillo, il qual volse diventar medico*. In Pavia, e ristampata in Torino, 1622. [↑](#footnote-ref-15)
16. Edition de M. Roybet, tome IV, p. 273 et 274. [↑](#footnote-ref-16)
17. Celle qui a pour titre : *Facetum cujusdam Petrilli, ut liberaret hospitale a sordidis*. Voyez l’édition de ces *Facéties* imprimée à Venise, le 10 avril 1487 (sans pagination) ; ou celle d’Anvers, datée du 3 août 1487, feuille fo 5 ro et vo. [↑](#footnote-ref-17)
18. Voyez, dans la nouvelle collection Jannet, *Les Aventures de Til Ulespiègle, première traduction complète faite sur l’original* allemand de 1519, par M. Pierre Jannet, Paris, 1866, p. 26 et suivantes. [↑](#footnote-ref-18)
19. Tome III, p. 105 et 106 (édition de 1715). [↑](#footnote-ref-19)
20. *Tractatus quartus et ultimus. De honestis ludis et jocis*, au chapitre XVIII, *de Mulieribus*, fo lviij ro, dans l’édition gothique de Paris (Denis Roce, sans date) : c’est celle que nous avons sous les yeux. La Monnoye, dans son addition au *Menagiana* (tome III, p. 105), dit qu’il avait en sa possession une édition gothique de 1507. *Le Manuel du libraire* en cite une, également gothique, de 1489, imprimée à Heidelberg. [↑](#footnote-ref-20)
21. Sous le numéro 205. [↑](#footnote-ref-21)
22. Voyez la *Bibliothèque de l’École des chartes*, 6e série, tome IV (1868), p. 601 : on y trouvera le texte latin du conte. [↑](#footnote-ref-22)
23. Mort cardinal, le 30 avril 1240. [↑](#footnote-ref-23)
24. Tome XVIII, p. 219. [↑](#footnote-ref-24)
25. Publié en 1868 : voyez p. 280. [↑](#footnote-ref-25)
26. Le texte de ce sermon est donné dans le manuscrit latin 17509 de la Bibliothèque nationale, fo 139 ro. [↑](#footnote-ref-26)
27. Ce voyage a paru pour la première fois en 1647 (I volume in-folio, Schleswig). Nous avons sous les yeux une autre édition, de 1656 (Schleswig, in-4o) : *Vermehrte neue Beschreibuug der Muscowitischen und Persischen Reyse* : voyez aux pages 187 et 188. — Nous renvoyons, pour la traduction, à *La Relation du voyage d’Adam Olearius en Moscovie, Tartarie et Perse..., traduit de l’allemand par A. de Wicquefort, résident de Brandebourg*, Paris, MDCLIX, in-4o. Une première version française, un peu différente, avait paru dès 1656 elle était sans doute aussi de Wicquefort, que, sur le titre, paraissent bien désigner les initiales L. R. D. B. (le résident de Brandebourg). [↑](#footnote-ref-27)
28. Tome I, p. 147 et 148 de l’édition de 1659, p. 94 et 95 de celle de 1656. [↑](#footnote-ref-28)
29. Tome I, p.70 : sur cette édition et cette Vie de l’Auteur, voyez notre tome III, p.123, note 3. [↑](#footnote-ref-29)
30. Voyez à la page 47 de notre tome I. [↑](#footnote-ref-30)
31. Page 17 du même tome. [↑](#footnote-ref-31)
32. Voyez le *Mercure de France* de décembre 1789, p. 2904. Il y est dit que Molière avait tiré sa comédie du canevas italien ; ce qui a été répété sous la forme d’interrogation dans *L’Histoire littéraire de la France*, tome XXIII, où l’on cite, page 197, les diverses imitations du *Vilain mire*. [↑](#footnote-ref-32)
33. Voyez aux pages 47-50 de notre tome I. [↑](#footnote-ref-33)
34. On peut voir dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale intitulé : *Recueil de sujets de pièces tirées de l’italien* (celui dont il a été parlé au tome I, p. 48 et 49), le fragment qui nous reste du *Medico volante*. Ce recueil est d’ailleurs d’une date bien postérieure à celle du *Médecin malgré lui*. [↑](#footnote-ref-34)
35. *History of Spanish literature* by George Ticknor, 3 volumes in-8o, New-York, MDCCCXLIX : voyez au tome II, p. 181. [↑](#footnote-ref-35)
36. Voyez tome I, p. 54, et la citation faite à la note I. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, von Adolph Friedrich von Schack, Berlin, 1845 : voyez au tome II, p. 684 et 685. [↑](#footnote-ref-37)
38. Voyez une note de l’édition de 1713 des *Œuvres de Nicolas Boileau Despréaux*, sur le vers 216 du chant 1er du *Lutrin* ; le *Menagiana*, tome III, p. 18 (addition de la Monnoye) ; et ci-après, p. 47, note I. [↑](#footnote-ref-38)
39. Tome II, p. 167, de l’édition de M. Marty-Laveaux. [↑](#footnote-ref-39)
40. Tome II, p.168, de l’édition de M. Marty-Laveaux. [↑](#footnote-ref-40)
41. Addition de la Monnoye au *Menagiana*, tome II, p. 25 (dans l’édition de 1715). [↑](#footnote-ref-41)
42. Voyez au commencement de la Notice de M. Despois sur *Le Médecin volant*, tome I, p. 47. [↑](#footnote-ref-42)
43. Nous ne trouvons ce mot de radon dans aucun lexique. Ne faut-il pas lire padou ? On bordait les étoffes avec du padou, ruban tissu moitié de fil et moitié de soie. L’Académie (1694) et Furetière (1690) écrivent *padoue*, orthographe qui rappelle le lieu de fabrication ; mais, dès 1679, Richelet a la forme actuelle *vadou*. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Recherches sur Molière*… par Eud. Soulié, p.278. [↑](#footnote-ref-44)
45. Acte I, scène IV, ci-après, p.51. [↑](#footnote-ref-45)
46. *Recherches sur Molière*, p.279 et 280. [↑](#footnote-ref-46)
47. Page 2904. [↑](#footnote-ref-47)
48. Page 2903. [↑](#footnote-ref-48)
49. Nous devons le souvenir de ce jeu de Duparai à M. François Regnier. [↑](#footnote-ref-49)
50. Voyez à la page 8 de la thèse présentée à la Faculté des lettres de Paris par M. A. Legrelle, sous ce titre : *Holberg considéré comme imitateur de Molière,* Paris, Hachette, 1864. — N’était l’improbabilité d’une erreur dans cette thèse si bien étudiée, nous nous demanderions si cette représentation du *Médecin malgré lui* n’a pas plutôt dû avoir lieu sur le théâtre de Francfort, où Goethe, dans sa jeunesse, joua quelquefois dans des pièces françaises. [↑](#footnote-ref-50)
51. Cette comédie en cinq actes est au commencement du tome II (1760) des *Œuvres* de l’auteur :

    *The Works of the celebrated Miss Centlivre*, Londres, MDCCLX et MDCCLXI, 3 volumes in-12. [↑](#footnote-ref-51)
52. Dibdin, *A Complete history of the stage*, Londres (s. d., mais de 1800, date de la dédicace au tome Ier), in-8 ; voyez au tome V, livre IX, chapitre II, p. 41 : l’auteur y parle du *Mock Doctor* de Fielding. [↑](#footnote-ref-52)
53. *The Works of Henry Fielding*, Londres, 1771, tome II, p. 101 et suivantes. [↑](#footnote-ref-53)
54. Les restes du poète ont été ramenés en Espagne en 1853. [↑](#footnote-ref-54)
55. Voyez à ce sujet la thèse de M. Legrelle, ci-dessus citée à la note 3 de la page 25. [↑](#footnote-ref-55)
56. On trouvera une traduction allemande de cette comédie aux pages 39 et suivantes du tome III du théâtre danois de Holberg, *die Dänische Schaubühne*, Copenhagen und Leipzig, 5 vol. in-8o, 1750. OEhlenschlager a publié en 1822 une traduction complète des comédies de Holberg. [↑](#footnote-ref-56)
57. Acte III, scène VII (V dans les anciennes éditions). [↑](#footnote-ref-57)
58. À Paris, sur l’emplacement où se trouve aujourd’hui le marché Saint-Germain. [↑](#footnote-ref-58)
59. Il n’a pas été imprimé. Voyez la *Bibliographie moliéresque*, p. 350, no 1703. [↑](#footnote-ref-59)
60. M. Merle, au tome IV des *Chansons et poésies diverses* (Ladvocat, 1827), p. XXVII et XXVIII. M. Merle met la représentation à l’année 1791 ; c’est une erreur : voyez la *Gazette nationale* ou *Le Moniteur universel* du 26 janvier 1792. [↑](#footnote-ref-60)
61. Il y a ici, et encore quatre lignes plus bas, dans la 1re édition, la singulière faute *maris*, pour *mari*. [↑](#footnote-ref-61)
62. On a vu ci-dessus à la *Notice*, p. 22 et 23, d’après un inventaire publié par M. Eud. Soulié, le détail du costume que portait Molière dans ce rôle ; il y faut ajouter le « chapeau des plus pointus » : voyez ci-après, acte II, scène II, p. 73. [↑](#footnote-ref-62)
63. *Domestique*, au dix-septième siècle, se disait de toute personne engagée, dans quelque position, même élevée, que ce fût, au service de quelqu’un. Molière n’a pas jugé nécessaire de déterminer plus nettement le titre qui attache Valère à Géronte. Par ce nom même qui lui est donné et par son costume (autant que permet d’en juger la gravure de 1682, qui le montre avec épée, gants, rubans et chapeau à plumes), le personnage se distingue bien d’un simple valet, un peu moins cependant par le langage qu’il tient à Lucas dans son premier couplet (ci-après, p. 48). [↑](#footnote-ref-63)
64. C’est la seconde fois que Molière donne ce nom à une jeune fille qui feint d’être malade, et dont un faux médecin sert les amours : voyez aux *Personnages* de *L’Amour médecin*, tome V, p. 298. — Le même inventaire rappelé plus haut nous a seul appris, en décrivant un costume dont le luxe ne pouvait convenir qu’à Lucinde, que ce rôle fut joué d’original par la femme de Molière : voyez la *Notice*, p. 23. [↑](#footnote-ref-64)
65. *Perin*, ici et à la ligne suivante, clans l’édition originale ; mais *Perrin*, dans la scène II de l’acte III. [↑](#footnote-ref-65)
66. Voici comment la liste des acteurs est disposée dans l’édition de 1734 :

    Géronte, père de Lucinde. — Lucinde, fille de Géronte. — Léandre, amant de Lucinde. — Sganarelle, mari de Martine. — Martine, femme de Sganarelle. — M. Robert, oisin de Sganarelle. — Valère, domestique de Géronte. — Lucas, mari de Jacqueline. — Jacqueline, nourrice chez Géronte, et femme de Lucas. — Thibaut, père de Perrin ; Perrin, fils de Thibaut, paysans.

    Cette même édition ajoute, à la suite de la liste : « La scène est à la campagne. » Au second et an troisième actes cependant, on peut supposer que l’action se passe dans une maison ou un jardin de ville plutôt qu’à la campagne.

    *Le Mémoire de décorations* (Manuscrits français de la Bibliothèque nationale, no 24330) n’indique cette fois que les accessoires nécessaires à la mise en scène : « Il faut du bois, une grande bouteille, deux battes, trois chaises, un morceau de fromage, des jetons, une bourse. »

    Sganarelle, *mari de Martine, domestique de Géronte*, dans quelques exemplaires non corrigés de l’édition de 1734.

    Lucas, *mari de Jacqueline, domestique de Géronte*. (1773.)

    Le chiffre, très négligemment tracé, est peut-être un 4 mais il semble qu’il ne faut que trois sièges pour la scène de la consultation (la IVe de l’acte II : voyez ci-après, p. 81), la seule où des chaises puissent être utiles.

    Des jetons pour remplir la bourse, comme dans *L’Amour médecin*: voyez tome V, p. 299, note I. [↑](#footnote-ref-66)
67. On verra, en lisant cette notice, que son véritable titre serait *Notice sur le Ballet des Muses*, c’est-à-dire sur tout l’ensemble de divertissements dans lequel étaient encadrés *Mélicerte*, *La Pastorale comique* et *Le Sicilien* (qui aura néanmoins sa notice distincte), comme *la Princesse d’Élide* et trois actes du *Tartuffe* étaient compris dans *Les Plaisirs de l’Ile enchantée*, sans parler des *Fâcheux*, et du *Mariage forcé*, qui vinrent aussi y prendre place. Il eût donc, ce semble, été logique de mettre aussi en tête, au feuillet précédent, l’intitulé collectif de *Ballet des Muses*. Si nous ne l’avons pas fait, c’est que ce ballet n’a pas été, comme *Les Plaisirs de l’Ile enchantée*,rangé, à titre de cadre, dans les premières éditions des *Œuvres de Molière*, et que nous avons cru devoir en rejeter le livret (la partie utile du moins du livret) à *L’Appendice* de la *Pastorale comique* et du *Sicilien*. À l’exemple de presque toutes les éditions antérieures, nous nous bornons à inscrire successivement les trois intitulés partiels. [↑](#footnote-ref-67)
68. La Grange avait d’abord écrit : « dans une pastorale intitulée *Coridon* » ; il a ensuite ajouté au-dessus de la ligne : « *Mélicerte*, puis celle de ». C’est la *Pastorale comique*, qu’il appelle pastorale « de Coridon », du nom du berger qui est le héros du petit roman de la pièce et dont le rôle lui avait été donné. [↑](#footnote-ref-68)
69. Voyez aux pages 191 et suivantes de la *Suite des Mémoires* de Michel de Marolles, I volume in-folio, à Paris, chez Antoine de Sommaville, MDCLVII. [↑](#footnote-ref-69)
70. Voyez au tome II, p. 208, des *Contemporains de Molière*, de M. Victor Fournel. Le passage auquel nous renvoyons est dans *L’Histoire du ballet de cour* (p.178-221), étude intéressante que recommande aux lecteurs de Molière la part prise par lui aux ballets royaux. [↑](#footnote-ref-70)
71. Voyez ci-après, à la suite du *Sicilien*. [↑](#footnote-ref-71)
72. À Paris, par Robert Ballard, seul imprimeur du Roi, pour la musique, MDCLXVI. *Avec privilège de Sa Majesté*. [↑](#footnote-ref-72)
73. C’est Bensserade, et il est nommé en marge. [↑](#footnote-ref-73)
74. Pages 1239 et 1240. [↑](#footnote-ref-74)
75. Fille de la maréchale de la Mothe. Mlle de Toussi épousa, en novembre 1669, le duc d’Aumont. [↑](#footnote-ref-75)
76. Plus sagement que Melpomène, en l’honneur de qui était l’entrée précédente. [↑](#footnote-ref-76)
77. Le livret a ici en marge : Molière et sa troupe. [↑](#footnote-ref-77)
78. Dans tous les exemplaires de livrets qui donnent, pour cette entrée, les cinq Poètes, manque l’indication du caractère particulier qu’avait le premier poète représenté par Monsieur Dolivet. [↑](#footnote-ref-78)
79. Lisez : « et le sieur Broüard,… et le sieur le Roy. » [↑](#footnote-ref-79)
80. Nous avons rencontré cet exemplaire de 52 pages, régulièrement paginé, à la Bibliothèque nationale et à la Bibliothèque de l’Arsenal. [↑](#footnote-ref-80)
81. À parler exactement, c’est du livre, non du Ballet, que nous trouvons trois états. Le Ballet, comme on va le voir, a subi plus de deux changements. Si même on néglige ceux qui paraissent avoir été très peu importants, la comédie des Poètes et celle du Sicilien furent deux nouveautés qu’on n’introduisit que l’une après l’autre, bien qu’elles nous soient données pour la première fois dans la même impression du livret. [↑](#footnote-ref-81)
82. Voyez les *Œuvres de Monsieur de Bensserade*, 2 volumes in-12, à Paris, chez Charles de Sercy..., mdcxcvii.- Le *Ballet royal des Muses,* ne renfermant que les vers pour la personne et le personnage des danseurs, y est aux pages du tome II. [↑](#footnote-ref-82)
83. Un sot, un ridicule. [↑](#footnote-ref-83)
84. Tome X, p. 135. [↑](#footnote-ref-84)
85. *Gazette* du 11 décembre 1666, p. 1263. [↑](#footnote-ref-85)
86. *Gazette* du 24 décembre p. 1319. [↑](#footnote-ref-86)
87. *Gazette* du 8 janvier 1667, p. 35. [↑](#footnote-ref-87)
88. Gazette du 29 janvier 1667, p.108. [↑](#footnote-ref-88)
89. Gazette du 5 février 1667, p.131. [↑](#footnote-ref-89)
90. C’est-à-dire « alla ». [↑](#footnote-ref-90)
91. À Versailles, dans la fête des *Plaisirs de l’Ile enchantée.* [↑](#footnote-ref-91)
92. Voltaire, *Le Russe à Paris*, vers 28 et 31. [↑](#footnote-ref-92)
93. Voyez au tome IV, p. 156. [↑](#footnote-ref-93)
94. Voyez la dernière note de la pièce, ci-après, p. 185. [↑](#footnote-ref-94)
95. *Enéide*, livre IV, vers 88 et 89, et on voit pendre l’œuvre interrompue et la menaçante hauteur des murailles. » [↑](#footnote-ref-95)
96. *Études de littérature ancienne et étrangère* (édition de 1846), p. 277. [↑](#footnote-ref-96)
97. La IXe du livre III : *Donec gratus eram*. [↑](#footnote-ref-97)
98. Acte II, scène III, vers 389-391. [↑](#footnote-ref-98)
99. Acte II, scène III, vers 301-316 (tome II. p. 387 et 388). [↑](#footnote-ref-99)
100. Voyez ci-après, p. 160, la note sur le vers 134. [↑](#footnote-ref-100)
101. Acte I, scène III, vers 129-143. [↑](#footnote-ref-101)
102. La partie principale de l’Histoire de Sésostris et de Timarète, celle qui a pu servir à Molière, est au livre second de la sixième partie d’Artamène ou le Grand Cyrus ; elle commence à la page 557 et finit à la page 935 du tome VI (ou 6è partie) de l’édition in-7o de 1651, Paris, chez Augustin Courbé. [↑](#footnote-ref-102)
103. Voyez ci-après, p.204. [↑](#footnote-ref-103)
104. Il faut dire : « à la rigueur », parce que les Egyptiens que nous trouvons çà et là chez Molière, dans les divertissements et ailleurs, sont des Gipsies, des Bohémiens, et non d’anciens Egyptiens. Une convenance plus marquée avec le sujet est celle des Turcs et des Mores du ballet du Sicilien. [↑](#footnote-ref-104)
105. Page 656. [↑](#footnote-ref-105)
106. *La Vie de M. de Molière* (1705), p. III. [↑](#footnote-ref-106)
107. Grimarest dit (p. 112) « un rôle de six cents vers », Les deux actes, joués à Saint-Germain, n’en ont en tout que six cents ; et, si la pièce avait été achevée, il est clair que le rôle de Baron n’en aurait pas eu six cents à lui seul. Ce nombre dit en l’air n’empêche pas que la mention de Saint-Germain ne désigne évidemment *Mélicerte*. [↑](#footnote-ref-107)
108. Voyez *La Vie de M. de Molière*, p. 112 et 113. [↑](#footnote-ref-108)
109. Acte II, scène v, vers 526, p. 181. [↑](#footnote-ref-109)
110. In-12, à Paris, chez Pierre Trabouillet, MDCXCIX. L’Achevé d’imprimer pour la première fois est du 15 avril 1699. Le Privilège du Roi est donné à N.-A.-M. (*Nicolas-Armand-Martial*) Guérin. [↑](#footnote-ref-110)
111. Voyez à la page 549 de notre tome I. [↑](#footnote-ref-111)
112. Voyez dans *Le Moniteur universel* du 4 juillet 1864, le feuilleton de Théophile Gautier. [↑](#footnote-ref-112)
113. Pour la musique de Lully, voyez ce qui en est dit ci-après, p. 398, note 2, à la fin de l’*Appendice à Mélicerte*, etc. [↑](#footnote-ref-113)
114. Voyez sur *Les Fragments de Molière* notre tome V, p. 53-54 et 72. [↑](#footnote-ref-114)
115. Dans un article *Varia* de la *Revue des provinces*, octobre1665, p. 143. [↑](#footnote-ref-115)
116. Voyez ci-après, p. 189 et 190. [↑](#footnote-ref-116)
117. À *bergère* il faudrait, ce semble, ici et à la ligne suivante, substituer : « Nymphe ou bergère » (voyez plus bas, au nom de Mélicerte), ou même plutôt : *Nymphe*, tout court. Dans le dialogue, Daphné et Eroxenne sont constamment nommées *Nymphes*, et elles-mêmes s’appellent ainsi (vers 254). Voyez ci-après, p. 154, note 2. [↑](#footnote-ref-117)
118. *Princesse crue simple bergère*, auraient pu dire les premiers rédacteurs de cette liste, d’après les vers 448 et 590-596 : voyez la *Notice*, p. 142 et 143. [↑](#footnote-ref-118)
119. On a vu à la *Notice* (p. 144 et 145) que ces trois principaux personnages de *Lycarsis*, de *Myrtil*, et peut-être de *Mélicerte* (car ici il n’y a pas certitude), furent joués par Molière, le jeune Baron et Mlle Molière. [↑](#footnote-ref-119)
120. Acteurs. — Mélicerte, bergère. — Daphné, bergère. — Eroxene, bergère. — Myrtil, amant de Mélicerte. — Acante, amant de Daphné. — Tyrene, amant d’Eroxène. — Lycarsis, pâtre, cru père de Myrtil. — Corinne, confidente de Mélicerte. — Nicandre, berger. — Mopse, berger, etc. (1734.) [↑](#footnote-ref-120)
121. Voyez, à la note 1 de la page 185, l’introduction à la *Pastorale comique,* de l’éditeur de 1734. — *La Pastorale comique* fut représentée le 5 janvier 1667 : voyez ci-dessus la *Notice*, p. 135-137. [↑](#footnote-ref-121)
122. La première représentation à la cour, à Saint-Germain, eut lieu, non en janvier, comme le porte ce titre de l’édition de 1682, mais très probablement le 14 février 1667 : voyez ci-après, au début de la *Notice*, p. 207-209. [↑](#footnote-ref-122)
123. Voyez ci-après, p. 294 et suivantes. [↑](#footnote-ref-123)
124. Voyez ci-dessus, p. 136. [↑](#footnote-ref-124)
125. *Gazette* du 12 février 1667, p. 156. [↑](#footnote-ref-125)
126. *Gazette* du 19 février 1667, p. 175 et 176. [↑](#footnote-ref-126)
127. Ecrite le 19. [↑](#footnote-ref-127)
128. *Gazette* du 26 février 1667, p. 197. [↑](#footnote-ref-128)
129. Au 17 avril. [↑](#footnote-ref-129)
130. *L’Attila* de Corneille avait été représenté pour la première fois le 4 mars 1667. [↑](#footnote-ref-130)
131. C’est-à-dire de quelque belle et merveilleuse vache, comme fut, après sa métamorphose, Io, fille du fleuve Inachus. [↑](#footnote-ref-131)
132. *Lettre en vers à Madame*, datée du 12 juin 1667. [↑](#footnote-ref-132)
133. Voyez au tome I, page 548, les représentations des pièces de Molière à la ville. — Dans le tableau des représentations à la cour (*ibidem*, p. 557), on n’en a compté qu’une du *Sicilien* (comme ayant été seule mentionnée par la Grange : voyez *ibidem*, p. 555). Il y en eut au moins trois en février 1667, ainsi que nous l’avons vu. [↑](#footnote-ref-133)
134. *La Vie de M. de Molière*, p. 190. [↑](#footnote-ref-134)
135. De l’Art de la Comédie, tome II, p.227. [↑](#footnote-ref-135)
136. Tome I, p. 144 (édition de 1715). [↑](#footnote-ref-136)
137. Livre I, *Satire* IV, vers 62. [↑](#footnote-ref-137)
138. « Je m’efforçais d’écrire des paroles que n’enchaînerait pas la mesure..., et tout ce que j’essayais de dire était vers. » *(Les Tristes*, livre IV, *Elégie X*, vers 24 et 26.) [↑](#footnote-ref-138)
139. Scène II, p. 236. [↑](#footnote-ref-139)
140. Scène XVI, p. 272. [↑](#footnote-ref-140)
141. Voyez l’épitaphe de Plaute rapportée, d’après Varron, par Aulu-Gelle (livre I, chapitre XXIV). [↑](#footnote-ref-141)
142. *Le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène IV. [↑](#footnote-ref-142)
143. À l’endroit de son *Art de la comédie* cité ci-dessus, p. 212. [↑](#footnote-ref-143)
144. *De l’Art de la comédie*, tome II, p. 227 et 228. [↑](#footnote-ref-144)
145. La XIIe dans *La Cloison* de Linguet, pages 188 et 189 du tome II de son *Théâtre espagnol* (4 volumes in-12, 1770). [↑](#footnote-ref-145)
146. *Les Facétieuses journées*..., par G. C. D. T. (Gabriel Chappuis de Tours), Paris, MDLXXXIIII, in-8o. [↑](#footnote-ref-146)
147. Folio 247 ro. [↑](#footnote-ref-147)
148. Folio 248 vo. [↑](#footnote-ref-148)
149. C’est ce que pense un homme très versé dans l’étude de l’histoire des esclaves chez les peuples modernes, M. René de Semallé, que nous devons nommer ici, parce que le premier il a appelé notre attention sur la question de l’esclavage en Sicile et nous a engagé à ne point la passer sous silence dans la notice du *Sicilien*. Dans les communications qu’il a bien voulu nous faire, il appuie ce qu’il dit de l’abolition légale, en 1812, de la servitude dans la Sicile, sur l’autorité de M. de Castiglia, président de cassation en Italie, et de M. Lancia di Brolo, vice-président de l’*Assemblea di storia patria* de Palerme. Il nous a permis de faire usage des lettres qu’ils lui ont écrites en réponse à ses questions. Nous y avons trouvé des faits que nous citons ci-après : l’esclave Lucia apportée en dot dans un acte nuptial de la maison Lancia, la vente aux enchères des captifs de l’amiral Octave d’Aragon, les ordonnances du président Charles d’Aragon, des vice-rois Marc-Antoine Colonna et comte de Castro. C’est aussi M. de Semallé qui nous a indiqué l’exemple de saint Benoît, dit le More, comme preuve de l’existence de l’esclavage en Sicile au seizième siècle. Voyez à la page 8 de son rapport, qui a été imprimé sous ce titre : *La Traite des esclaves en Afrique pendant l’année 1872 par É. Berlioux,* *Extrait du Bulletin de la Société de Géographie* (mars 1874). Voyez encore, à la page 10 du même écrit, l’opinion qu’il exprime sur la persistance de l’esclavage en Sicile jusqu’aux environs de l’an 1600. [↑](#footnote-ref-149)
150. *Histoire civile du royaume de Naples*, traduite de l’italien de Pierre *Giannone* (la Haye, 1742, in-4o, tome II, p. 238). [↑](#footnote-ref-150)
151. Voyez le texte de la loi : *Servos et ancillas omnes fugitivos...,* etc., à la page 207 des *Constitutiones regni utriusque Siciliœ*, Venise, 1580, in-folio. [↑](#footnote-ref-151)
152. Voyez à la page 189 des *Constitutiones regum regni utriusque Siciliæ*, *mandante Friderico II imperatore*, *per Petrum de Vinea.… concinnatæ*, Naples, 1786, in-folio. [↑](#footnote-ref-152)
153. *Ibidem,* p. 190. [↑](#footnote-ref-153)
154. Ou plutôt Frédéric II : il s’agit de celui qui régna de 1296 à 1336. [↑](#footnote-ref-154)
155. *Regni Siciliæ capitula*, *novissime* *impressa per illustrem Don Raimundum Raimondettam.…* Panhormi, 1623 (in-4o) : voyez aux pages 35, 36 et 38. [↑](#footnote-ref-155)
156. Nous avons sous les yeux une lettre de M. Lancia di Brolo qui atteste ce fait. Voyez ci-dessus, p. 220, note I. [↑](#footnote-ref-156)
157. *Bullarii romani continuation* tome XIII, p. 140. — La bulle de canonisation de saint Benoît est datée du 24 mai 1807. [↑](#footnote-ref-157)
158. *Dell’ Historia délia citta e regno di Napoli* (Naples, 1675, in-4o), tome IV, p. 332. [↑](#footnote-ref-158)
159. *Per opra d’un schiavo, à cui il padrone le chiavidella città fidate haveva*. [↑](#footnote-ref-159)
160. Ce renseignement et le suivant ont été donnés par M. de Castiglia : voyez ci-dessus, p. 220, note I. [↑](#footnote-ref-160)
161. Voyez *La Vie de don Pedro Giron, duc d’Ossone*, par Gregorio Leti (traduite en français), Amsterdam, 1700, tome II, p. 304. [↑](#footnote-ref-161)
162. *Ibidem*, tome II, p. 250 et 251. [↑](#footnote-ref-162)
163. Page 294. [↑](#footnote-ref-163)
164. *Recherches sur Molière*, par Eud. Soulie, p. 277. [↑](#footnote-ref-164)
165. Pages 211 et 212. [↑](#footnote-ref-165)
166. Sur ce double nom, voyez ci-après, p. 226, et p. 231, note 3. [↑](#footnote-ref-166)
167. *Recherches sur Molière*, p. 90 et 280. [↑](#footnote-ref-167)
168. Voyez notre tome III, p. 383. [↑](#footnote-ref-168)
169. Voyez *a Complete history of the stage*, tome IV, p.194, et tome V, p.297. [↑](#footnote-ref-169)
170. Manteau de femme. [↑](#footnote-ref-170)
171. Acte I, scène IV. [↑](#footnote-ref-171)
172. Page 4 de son *Avertissement.* [↑](#footnote-ref-172)
173. Voyez le feuilleton de M. E. Reyer dans le *Journal des Débats* du 27 février 1875. [↑](#footnote-ref-173)
174. Voyez la *Bibliographie moliéresque*, p. 14. [↑](#footnote-ref-174)
175. Voyez ibidem, et ci-après, p. 303-307, l’*Appendice* au *Sicilien*. [↑](#footnote-ref-175)
176. Bretzner, dont un texte d’opéra (*L’Enlèvement au Sérail*) a pu être utilisé par Mozart, a arrangé cette opérette sous le titre d*’Adraste et Isidore*; elle fut jouée avec succès en Allemagne ; nous ne savons de qui était la musique. [↑](#footnote-ref-176)
177. Outre les deux traductions versifiées (en portugais et en néerlandais), il en faut citer une en allemand, celle qui fait partie de la traduction complète des *Comédies de Molière* par M. le comte Baudissin (1867). Voulant rendre l’effet de la prose si souvent mesurée du *Sicilien*, il a pris le parti assez naturel de la traduire dans le mètre ordinairement choisi par les poètes allemands pour leurs comédies : en vers ïambiques de cinq pieds. [↑](#footnote-ref-177)
178. Nos anciennes éditions ont ici et partout l’abréviation D., sauf en tête des scènes XVI et XVII, où la plupart portent Dom Pèdre. Dans le livret du ballet il y a constamment Dom. [↑](#footnote-ref-178)
179. Esclave affranchie : voyez ci-après, p. 249 et p. 271). Un autre principal personnage de cette liste, qui n’y est appelé que valet, Hali, se plaint, tout au début de la pièce, de sa sotte condition d’esclave. Cette condition est aussi celle de Climène (voyez la note suivante). Sur la vraisemblance qu’il pouvait y avoir à supposer encore l’existence de l’esclavage en Sicile, voyez ci-dessus la *Notice*, p. 218 et suivantes. [↑](#footnote-ref-179)
180. Tel est le texte de nos anciennes éditions et même d’une partie du tirage de 1734. Ce remplacement, dans la liste des acteurs, par « Climèxe, sœur d’Adraste », de « Zaïde, esclave », qui figure dans le livret du ballet (voyez ci-après *L’Appendice*, p. 294), permet de supposer que Molière avait songé à une modification ; mais il ne l’a point faite. Dans la pièce (scènes XIV et XVI-XVIII), il a, comme ici, substitué au nom de Zaïde celui de Climène ; mais Climène est, comme dans le ballet, une « jeune esclave », et non la sœur d’Adraste : voyez ci-après, scène IX, p. 258, et à la *Notice*, ci-dessus, p. 226. [↑](#footnote-ref-180)
181. L’emploi de cet article semble indiquer qu’il s’agit à Messine (le titre de sénateur s’est entendu ainsi dans Rome moderne) d’un chef de la ville, d’un podestat ; à l’avant-dernière scène ce personnage parle aussi en édile occupé des préparatifs d’un spectacle public. Il est vrai que, contrairement à cette hypothèse, d’ailleurs de nulle conséquence pour l’action, Dom Pèdre dit (à la fin de la scène XVIII), frappant à la porte du personnage : « C’est ici le logis d’un sénateur » : ce n’est plus désigner qu’un magistrat quelconque. [↑](#footnote-ref-181)
182. Acteurs.

     Acteurs de la Comédie.

     Dom Pèdre, *gentilhomme sicilien*. — Adraste, *gentilhomme français, amant d’Isidore*. — Isidore, *Grecque, esclave de Dom Pèdre*. — Zaïde, *jeune esclave*. — Un sénateur. — Hali, *Turc, esclave d’Adraste*. — Deux laquais.

     Acteurs du Ballet.

     Musiciens. — Esclave *chantant*. — Esclaves *dansants*. — Maures et Mauresques *dansants*.

     *La scène est à Messine, dans une place publique*. (1734.)

     — La scène, tout l’indique et la gravure de 1682 la montre ainsi, doit être transportée, à l’entrée du Peintre, dans l’intérieur de la maison de Dom Pèdre. Aux derniers mots de la scène XVIII, quand Dom Pèdre va frapper à la porte du Sénateur, le théâtre représente de nouveau une place ou une rue, dans laquelle pourra se déployer la mascarade finale. — Au temps de Cailhava (1802), les comédiens se dispensaient de faire ces changements : voyez ci-après, p. 258, note 4. — La distribution des rôles est donnée au *Livret*, ci-après, p. 294 : voyez aussi, et pour le costume de Molière, la *Notice*, p. 224 et suivantes. [↑](#footnote-ref-182)
183. Dans le fleuron du titre se lisent les mots : « Sur l’imprimé ». [↑](#footnote-ref-183)
184. On ne peut pas douter, ce semble, que ce nom de *Pepinglé*, avec le prénom et l’adresse qui l’accompagnent, soit la reproduction défigurée de celui de V. ou *Nicolas Pepingué, à la grand’ Salle du Palais*, que nous avons eu à mentionner au tome IV, p. 217, et qui se rencontre fréquemment dans les registres des *Privilèges* conservés à la Bibliothèque nationale, notamment aux folios 30, 32, 36, 46, 70 du Ms. Fr. 21945, qui va de 1630 à 1673. Toutefois nous devons faire observer que l’altération d’u en l se retrouve aux feuillets de titre de deux autres pièces : *La Veuve* à *la mode* (no 515 de la *Bibliographie*. *moliéresque*, et no 17, p. 156 de la 1re année du *Moliériste*), et une édition des *Fascheux* (no 13, p. 14, même année, du *Moliériste*). On se demande si le contrefacteur défigurait ainsi le mot à dessein, ou si c’était une manière de prononciation, fautive, mais usitée : le nom semblerait y inviter. [↑](#footnote-ref-184)
185. Nous avons fait ici une légère correction ; le texte nous a paru fautif, il porte : « et qu’Adraste dit après ces mots : « J’y consens, voyons ce que c’est ; il laisse aller Hali, et puis » [↑](#footnote-ref-185)
186. Lisez : « s’en va se poser ou se placer ». [↑](#footnote-ref-186)
187. Suivant un usage assez ordinaire du temps pour : « qui le lui rend ». [↑](#footnote-ref-187)
188. Marqué, comme jeu de scène, dans la pièce imprimée. [↑](#footnote-ref-188)
189. Dans le texte, *complet* ; mais *couplet* est trois lignes plus loin. [↑](#footnote-ref-189)
190. Le soutien ne peut guère être ici que le chevalet. [↑](#footnote-ref-190)
191. Notre imprimé a ici deux fautes, faciles à corriger, un déplacement de t et une virgule de trop : « et le soutient avec la palette, où sont les couleurs ». [↑](#footnote-ref-191)
192. Voyez ci-contre, p. 307, et note. [↑](#footnote-ref-192)
193. Ce sont bien en effet les laquais d’Adraste : voyez ci-dessus, la scène II. p. 235, le *Sujet de la pièce*, p. 303-305, et la liste des Personnages de cette contrefaçon (p. 306), où on lit : *Deux laquais d’Adraste*. [↑](#footnote-ref-193)
194. Voyez la *Notice* du *Tartuffe*, au tome IV, p. 311 et 312. [↑](#footnote-ref-194)
195. Voyez *ibidem*, p. 331 et 332, où nous avons cité la conjecture ingénieuse et, à notre avis, vraisemblable, de M. Bazin sur l’allusion à laquelle se prêtent si bien les vers 166-187 de l’*Amphitryon* dans le rôle de Sosie. [↑](#footnote-ref-195)
196. Geoffroy, dans le feuilleton du *Journal de l’Empire* du 18 mars 1808. [↑](#footnote-ref-196)
197. Dans une note de son *Dictionnaire* citée plus loin, p. 338, note 2. [↑](#footnote-ref-197)
198. Voyez ses *Fragments historiques sur l’Inde* (1773), article XXVIII au tome XLVII de l’édition Benchot, p. 453-455 ; et sa *Lettre à M. du M\*\*\*, membre de plusieurs académies, sur plusieurs anecdotes*, au tome XLVIII, p. 303 et 304 de la même édition. [↑](#footnote-ref-198)
199. Voyez le scoliaste de Sophocle sur le vers 390 de *L’Œdipe à Colone* (*Fragments* de Sophocle dans la Bibliothèque Didot, p. 340). [↑](#footnote-ref-199)
200. Voyez quelques vers de son *Amphitryon*, dans les *Fragments des poètes comiques grecs* de la Bibliothèque Didot, p. 269. [↑](#footnote-ref-200)
201. *Les Deipnosophistes*, livre XIII, fin du § 72 (édition Aug. Meineke, Teubner, 1859). [↑](#footnote-ref-201)
202. *Les Sosies*, comédie de Rotrou, à Paris, chez Antoine de Sommaville, m dc xxxviii, in-4o. [↑](#footnote-ref-202)
203. Voyez le tome III du *Corneille*, p. 11. [↑](#footnote-ref-203)
204. Page 4. [↑](#footnote-ref-204)
205. Page 9. [↑](#footnote-ref-205)
206. *Ballet royal delà Nuit, divisé en quatre parties ou quatre veilles, et dansé par Sa Majesté le 23 février 1653*, à Paris, par *(sic)* Robert Ballard. mdcliii. [↑](#footnote-ref-206)
207. *VIe entrée de la deuxième partie*, p. 31 du *Livret*. [↑](#footnote-ref-207)
208. M. Taschereau, *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière,* p. 173 et 174 de la 5e édition (1863), l’a placée à la première représentation de l’*Amphitryon* de Molière. Mais Jodelet, en 1668, étant mort depuis huit ans (mars 1660), il a été obligé de lui substituer « le Jodelet de la troupe » du Palais-Royal, se mettant ainsi en désaccord avec Tallemant, qu’il cite comme son autorité. [↑](#footnote-ref-208)
209. Tome III, p. 391. [↑](#footnote-ref-209)
210. Un volume in-8o, Paris, typographie de Firmin Didot, 1835. [↑](#footnote-ref-210)
211. Page 225. [↑](#footnote-ref-211)
212. Cette parole (quelque chose du moins d’approchant) que l’on a prêtée à Molière aurait été dite par lui après *Les Précieuses ridicules*, en 1659. Elle est loin d’être authentique : voyez notre tome II, page 16, note I. Molière n’avait-il pas trop de sage modestie pour déclarer jamais qu’il n’avait « plus que faire d’étudier Plaute et Térence » ? Pourrait-on d’ailleurs voir dans une telle boutade un engagement auquel on voudrait qu’il n’eût pu manquer sans un puissant motif ? Ce sont là des arguties de plaidoirie. [↑](#footnote-ref-212)
213. Vers 1899 et 1900. [↑](#footnote-ref-213)
214. Pages 230 et 231. [↑](#footnote-ref-214)
215. Voyez, aux pages 305-307 de son livre, comment il interprète l’intention des *Femmes savantes*, et le dessein qu’avec une subtilité très inattendue il prête à Molière de servir dans cette pièce les amours du Roi et de Mme de Montespan. [↑](#footnote-ref-215)
216. *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier* (Paris, 1728, in-12), tome V, p. 145. [↑](#footnote-ref-216)
217. Il est vrai que les *Mémoires* disent : « Nous fûmes 3 jours à… », et que, d’après la *Gazette* (p. 582), on resta à Avesnes du y juin au soir jusqu’au 14. Mais le chiffre 3, au lieu de 5, a pu être mal lu. On peut voir dans la *Gazette* (p. 584) que ce fut d’Avesnes que la Reine partit pour Vervins, puis pour Liesse. — Au reste, ceci écrit, nous voyons que, dans l’édition de M. Chéruel (1859, tome IV, p. 50), il n’y a plus de mot laissé en blanc, et que c’est bien Avesnes qui est nommé : « On fut deux ou trois jours à Avesnes. » [↑](#footnote-ref-217)
218. *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, édition de M. Chéruel, tome IV, p. 49. [↑](#footnote-ref-218)
219. *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, tome IV, p. 146. [↑](#footnote-ref-219)
220. *Gazette* de 1667, p. 712, 737 et 761. [↑](#footnote-ref-220)
221. *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, tome IV, p. 58. [↑](#footnote-ref-221)
222. *Ibidem*, p. 152-154. [↑](#footnote-ref-222)
223. *Ibidem*, p. 154. [↑](#footnote-ref-223)
224. Le 18 septembre est la date de la déclaration que fit le Roi du choix de Montausier. Mme de Sévigné annonçait cette nomination à Bussy dès le 4. [↑](#footnote-ref-224)
225. Saint-Simon, *Mémoires*, édition de 1878, tome V, p. 259 ; et Duclos, *Mémoires secrets sur le règne de Louis XIV* (1864, 2 volumes in-8o), tome I, p. 235, note 2. [↑](#footnote-ref-225)
226. Voyez notre tome IV, p. 316 [↑](#footnote-ref-226)
227. Vers 1874-1876. [↑](#footnote-ref-227)
228. Vers 1939. [↑](#footnote-ref-228)
229. Comparez la *Satire* IX, vers 129. [↑](#footnote-ref-229)
230. *Les Sosies*, acte V, scène dernière (VI). [↑](#footnote-ref-230)
231. *Histoire de France*, tome XIII (1860), p. III. [↑](#footnote-ref-231)
232. *Ibidem*, p. 112 et113. [↑](#footnote-ref-232)
233. Le mot que l’on pourrait condamner, comme grossier, aux vers 1793 et 1798, l’était alors bien moins qu’aujourd’hui. Voyez ci-après la note qui s’y rapporte. Michelet se rappelait-il vaguement le mot et le faisait-il passer de l’acte III dans le Prologue ? [↑](#footnote-ref-233)
234. *Gazette* de 1668, p. 47. [↑](#footnote-ref-234)
235. Robinet, *Lettre en vers à Madame*, du 14 janvier 1668. [↑](#footnote-ref-235)
236. *Gazette* de 1668, p. 71 et 72. [↑](#footnote-ref-236)
237. *Lettre en vers à Madame*, du 21 janvier. [↑](#footnote-ref-237)
238. La Grange mentionne en outre une visite à la ville, sans dire où, le 17 mars. [↑](#footnote-ref-238)
239. Tragédie de la Thorillière, du 2 décembre précédent. [↑](#footnote-ref-239)
240. Voyez le tableau des *Représentations à la cour*, à la page 557 de notre tome I. - On n’y a noté qu’une représentation de 1668 à 1680, celle d’avril 1668, la seule mentionnée par la Grange (voyez le même tome I, p. 555, 2d alinéa). [↑](#footnote-ref-240)
241. Parmi ces six dernières représentations de1668 au Palais Royal, une fut assez remarquable pour être particulièrement mentionnée par Robinet dans sa *Lettre en vers à Madame* du 29 septembre. Ce fut sans doute celle du 18 de ce même mois, la dernière inscrite dans le *Registre de la Grange*. Les ambassadeurs de Moscovie y avaient été invités par la troupe de Molière, qui

     Leur donna son *Amphitryon*

     Avec ample collation,

     Pas de ballet et symphonie... ;

     Et ces gens aimant les gratis

     Y furent des mieux divertis,

     Ayant deux fort bons interprètes. [↑](#footnote-ref-241)
242. Voyez au tome I, p.548, les Représentations à la ville. [↑](#footnote-ref-242)
243. Transcription de l’italien *concio* ou *concia*: « vieux mot, dit le Dictionnaire de Trévoux (1771), qui signifiait autrefois le bon ou le mauvais état d’une personne, relativement à ses habits, à son équipage. » Nous verrons ci-après que, pour les habits, Molière, dans son rôle était en bonne conche. [↑](#footnote-ref-243)
244. *Répertoire des comédies françaises qui se peuvent jouer en 1685*. [↑](#footnote-ref-244)
245. Dans la note au bas de la page 349 de son tome IV (3e édition, de 1845), sur la scène III de l’acte II. — Dans sa seconde (édition (1838), Aimé-Martin donnait ce rôle de Cléanthis à Madeleine Béjard. [↑](#footnote-ref-245)
246. *Notes historiques sur la vie de Molière*, 2de édition, in-12, p. 151. [↑](#footnote-ref-246)
247. Lisez *bas de saie* : voyez, au tome IV, la note 6 de la page III. [↑](#footnote-ref-247)
248. *Recherches sur Molière*, par Eud. Soulié, p.275. [↑](#footnote-ref-248)
249. Sur le double sens de ce terme de costume de théâtre, voyez le *Dictionnaire de M. Littré*. [↑](#footnote-ref-249)
250. Proprement, le bonnet (*pileus*) était chez les Romains la coiffure des nouveaux affranchis ; les esclaves avaient la tête nue et portaient les cheveux longs. Mercure toutefois, dans le dialogue de Plaute, où il dit (vers 117) que son accoutrement est celui d’un esclave, annonce (vers 143) qu’il mettra de petites plumes à son pétase (chapeau à larges bords), afin que le spectateur puisse le distinguer de Sosie. Celui-ci avait donc lui-même un pétase, peut-être parce qu’il était en voyage. [↑](#footnote-ref-250)
251. *La Vie de M. de Molière*, p. 190-192. [↑](#footnote-ref-251)
252. *Amphitryon* de Plaute, acte IV, scène IV, vers 1001. [↑](#footnote-ref-252)
253. Les deux vers de Molière ressemblent trop à ce vers de Rotrou, pour qu’on ne les en croie pas sortis. Une différence grammaticale est cependant à remarquer. Boileau, si l’on en croyait le *Bolæana* (p. 32 et 33), n’aurait pas été content de « l’Amphitryon où l’on dîne », il y aurait trouvé une irrégularité. Que cette critique soit de lui, c’est peu vraisemblable : qui, de son temps, ne regardait *ou* pour *chez qui* comme correct ? En tout cas, la même objection ne pouvait être faite au vers de Rotrou, qui doit signifier : « où l’on ne dîne point, je ne reconnais pas d’Amphitryon ». [↑](#footnote-ref-253)
254. Addition au *Menagiana* (édition de 1715), tome III, p. 155. [↑](#footnote-ref-254)
255. Voyez, dans la Collection Lemaire, le tome I de Plaute, p. 156. [↑](#footnote-ref-255)
256. Acte III, scène VI. [↑](#footnote-ref-256)
257. Acte I, scène I, vers 185. [↑](#footnote-ref-257)
258. « Il y aura une grande différence entre le langage de Dave et celui d’un héros. » (Horace, *Art poétique*, vers 114.) [↑](#footnote-ref-258)
259. *Le Temple du Goût*, tome XII, p. 354. [↑](#footnote-ref-259)
260. Vers 121 et 122. [↑](#footnote-ref-260)
261. *Œuvres de Lucien* (Bibliothèque Didot), VIII, p. 54 et 55, *Dialogue X des Dieux*. — Bayle, au mot Amphitryon de son *Dictionnaire*, tome I de la 5e édition, p. 291, note b, est d’avis que Molière s’est inspiré de Lucien. Voltaire (voyez ci-après, p. 352) l’a contredit, mais la ressemblance entre notre prologue et le petit dialogue grec est beaucoup moins éloignée qu’il ne prétend. [↑](#footnote-ref-261)
262. Voyez ci-dessus, p. 313. [↑](#footnote-ref-262)
263. Naudet, dans *L’Avant-propos de l’Amphitryon*, au tome I de la traduction de Plaute (Paris, Lefèvre, 1845, 4 volumes in-16). [↑](#footnote-ref-263)
264. Dans la note de son *Dictionnaire* qui vient d’être citée à la page 338, note 2. [↑](#footnote-ref-264)
265. Voyez ci-dessus, p.312. [↑](#footnote-ref-265)
266. *Journal de l’Empire*, feuilleton du 18 mars 1808. [↑](#footnote-ref-266)
267. *Journal des Débats*, 20 messidor an X (9 juillet1801). [↑](#footnote-ref-267)
268. Vers 126 et 127. — Sosie avait déjà fait, en d’autres termes, les mêmes plaisanteries au vers 116 : « Je pense que, cette nuit, Nocturnus s’est endormi en état d’ivresse. » [↑](#footnote-ref-268)
269. Vers 276 et 277. [↑](#footnote-ref-269)
270. Vers 128. [↑](#footnote-ref-270)
271. Voyez son *Sommaire* ci-après, p. 353. Cette assertion a été répétée par Cailhava, *De l’Art de la Comédie*, tome II, p. 251, et dans la *Nouvelle biographie générale* (Firmin-Didot), article de Mme Dacier (Anne le Fèvre). [↑](#footnote-ref-271)
272. Acte III, scène V. [↑](#footnote-ref-272)
273. *Examen de* l’*Amphitryon*, folio 2 ro. — Cela fait songer au joli passage du *Gil Blas* (livre XI, chapitre xiv, tome IV, 1735. p. 261-263), dans lequel un bachelier, savant de premier ordre, soutient que c’est le Vent qui fait le véritable intérêt de L’*Iphigénie en Aulide*. [↑](#footnote-ref-273)
274. *Bolæana*, Amsterdam, 1742. p. 33. [↑](#footnote-ref-274)
275. Acte II, scène I, vers 742 et 743. [↑](#footnote-ref-275)
276. Le vers de Rotrou n’est pas ainsi. Il y a (acte II, scène I) :

     J’ai trouvé, quand bien las j’ai ma course  achevée....

     — Quoi ? — Que j’étais chez nous avant mon arrivée.

     En quoi Molière a-t-il moins bien dit ? [↑](#footnote-ref-276)
277. Voyez ci-dessus, p. 213 et suivantes. [↑](#footnote-ref-277)
278. Joué à l’Hôtel de Bourgogne, en février 1666. [↑](#footnote-ref-278)
279. « Le 21, le sieur Poisson, frère cadet de celui qui vient de quitter le théâtre, a paru pour la première fois dans la comédie d’Amphitryon de Molière, et y a joué le rôle de Sosie, avec un applaudissement universel • il a du feu et de la vivacité. »

     (Le *Mercure* de mai 1722, p. 140.) [↑](#footnote-ref-279)
280. Voyez *les Spectacles de Paris* ou *Le Calendrier historique* *des* *théâtres*, 37e partie (année 1788), p. 108-110. [↑](#footnote-ref-280)
281. *Correspondance littéraire*, février 1771. [↑](#footnote-ref-281)
282. En tête des *Mémoires*, édition d’Ourry (1823), p. 12 et 13. [↑](#footnote-ref-282)
283. *Histoire du Théâtre français pendant la Révolution*, par Etienne et Martainville, tome II, p. 165. [↑](#footnote-ref-283)
284. *Études sur Molière*, p. 206 et 207. Le volume est daté de l’anX, qui va du 23 septembre 1801 au 22 septembre 1802. [↑](#footnote-ref-284)
285. *Journal des Débats*, feuilleton du 24 ventôse an XI (15 mars 1803). [↑](#footnote-ref-285)
286. *L’Opinion du parterre*, (huitième année, 1811), p. 209 et 210. [↑](#footnote-ref-286)
287. *L’Opinion du parterre*, huitième année (1811), p. 210. — Feuilleton de Geoffroy, du 19 juillet et du 13 août 1812. [↑](#footnote-ref-287)
288. *L’Opinion du parterre*, huitième année (1811), p. 101. Voyez aussi les deux mêmes feuilletons de Geoffroy, des 19 juillet et 13 août 1812. [↑](#footnote-ref-288)
289. *Études sur Molière*, p. 206. [↑](#footnote-ref-289)
290. Elle l’a joué pour la première fois le 2 avril 1878. [↑](#footnote-ref-290)
291. Cette distribution est celle du mardi 7 septembre 1880. — Il y a eu, quelques jours après, un début, que l’on dit avoir été heureux, de M. de Féraudy dans le rôle de Sosie. [↑](#footnote-ref-291)
292. Nous n’en voyons pas d’impression signalée avant celle de 1587, dans un recueil de comédies portugaises, in-8o, publié plusieurs années après la mort de Camoëns. [↑](#footnote-ref-292)
293. *Il marito, comedia di M. Lodovico Dolce. In Vinegia*..., MDXLV, in-8o. La pièce est précédée d’une épître datée du 16 juin de cette année *1545.* [↑](#footnote-ref-293)
294. *Amphitryon* or *The Tivo Sosias*, *a comedy*, au tome VIII des *Oeuvres de John Dryden,* *Edinburgh*, 1821 (in-8o). C’est une réimpression de l’édition de Londres (1808), à laquelle Walter Scott avait donné ses soins. [↑](#footnote-ref-294)
295. Datée d’octobre 1690. [↑](#footnote-ref-295)
296. *Histoire de la littérature anglaise*, livre III, chapitre I, I, § VIII. [↑](#footnote-ref-296)
297. Le livret a été imprimé la même année chez P.-R.-C. Ballard, in-8 . [↑](#footnote-ref-297)
298. Par John Oxenford, dit *Le Moliériste* (Ire année, p. 318), sans indiquer la date. [↑](#footnote-ref-298)
299. Acteurs.

     Acteurs du Prologue.

     Mercure. — La Nuit.

     Acteurs de la comédie.

     Jupiter, sous la figure d’Amphitryon. (1734.) — Ici l’édition de 1773 ajoute : Mercure, *sous la figure de Sosie*, addition justifiée, puisque Mercure est acteur dans le Prologue et dans la Comédie. [↑](#footnote-ref-299)
300. De la race héroïque de Persée, comme sa femme Alcmène, Amphitryon, forcé par son oncle Sthénélos de quitter Argos et Tirynthe, avait été mis à la tête de l’armée du roi Créon : voyez la *Bibliothèque* d’Apollodore (édition de Clavier), livre II, chapitre IV. [↑](#footnote-ref-300)
301. On a vu à la *Notice*, p. 341, que ce personnage n’existe pas dans la comédie latine, mais qu’un vers de Plaute avait pu en donner la première idée à Molière. [↑](#footnote-ref-301)
302. Ce rôle était joué par Molière ; on a la description du costume qu’il portait ; elle a été donnée, et a été l’objet de quelques remarques, ci-dessus à la *Notice*, p. 329 et 330. — Sur ce qu’on peut conjecturer de la première distribution des autres rôles, voyez également la *Notice*, p. 326-329. — L’édition de 1734 rejette Sosie, *valet d’Amphitryon*, à la fin de la liste des Personnages. [↑](#footnote-ref-302)
303. Voyez ci-après, p. 465, note I. [↑](#footnote-ref-303)
304. Pausiclès. (1734.) [↑](#footnote-ref-304)
305. Le théâtre, dit le vieux *Mémoire de* *décorations*, « est une place de ville. Il faut un balcon, dessous une porte ; pour le Prologue, une machine pour Mercure, un char pour la Nuit. Au IIIe acte, Mercure s’en retourne, et Jupiter sur son char. Il faut une lanterne sourde, une batte ». — *La scène est à Thèbes, devant le palais* *(dans le palais 1773) d’Amphitryon*. (1734.) [↑](#footnote-ref-305)
306. Les éditions de 1672 et de 1682 disent « le 15e de juillet » ; Robinet, dans la Gazette en vers, le 16 ; la *Gazette*, le 19 ; dans notre titre, emprunté à l’édition de 1682, nous substituons à la date du 15 celle du 18, donnée par Félibien dans sa Relation : voyez, ci-après *L’Appendice*, et plus haut la *Notice*, p. 478 et 479. [↑](#footnote-ref-306)
307. Dans le numéro du 21 juillet 1668, p. 695. [↑](#footnote-ref-307)
308. Bargellini, archevêque de Thèbes, nonce du pape Clément IX, depuis le mois d’avril de cette année 1668. [↑](#footnote-ref-308)
309. Voyez ci-dessus, p. 392, note 3. [↑](#footnote-ref-309)
310. Le *Momus*, un de ces mots dont nous ne francisons plus la désinence. [↑](#footnote-ref-310)
311. Voici l’indication donnée par le *Registre de la Grange* (année1668) : « *George Dandin*, 1re fois. — Le mardi 10e [juillet]. — La Troupe est partie pour Versailles. On a joué *Le Mari confondu*. A été de retour le jeudi 19e. » La première représentation de la pièce n’est pas datée sans quelque ambiguïté. Mais la date du 19, donnée par la *Gazette*, est écartée par ce témoignage. [↑](#footnote-ref-311)
312. *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, mdccxxxvi, 1 volume in-12 : voyez aux pages 98 et 99. [↑](#footnote-ref-312)
313. Voyez aux pages 142 et 144 de notre tome II. [↑](#footnote-ref-313)
314. Voyez à la page 18 de notre tome I. [↑](#footnote-ref-314)
315. Les scènes X à XII. Voyez aux pages 37-43 du même tome I. [↑](#footnote-ref-315)
316. *Il Decamerone* (édition de Venise, 1588), p. 340 et suivantes. [↑](#footnote-ref-316)
317. *Sindbad*, dans les *Prairies d’or* de l’écrivain arabe Massoudi. qui a le premier, au dixième siècle de notre ère, mentionné le « philosophe indien » (tome I, p. 162, de la traduction de M. Barbier de Meynard). — Voyez Daunou, dans *L’Histoire littéraire de la France*, tome XVI (1824). p. 169 et 170, et p. 229 ; *L’Essai sur les fables indiennes* par A. Loiseleur Deslongchamps (1838), p. 80-84 *L’Histoire de la langue et de la littérature françaises au moyen âge*, par M. Charles Aubertin (1878), tome II, p. 4, à la note, et p. 77 et suivantes : particulièrement encore l’Introduction du savant indianiste M. Th. Benfey à la traduction du *Pant chatantra* Leipzig, 1851) et surtout les belles *Recherches sur le Livre de Sindibad* publiées en 1869 à Milan, par l’illustre membre de l’Institut lombard, M. Comparetti. [↑](#footnote-ref-317)
318. Nous nous contenterons de citer les trois de ces rédactions, celles qui, (l’après M. Comparetti, peuvent le mieux donner l’idée de l’original indien : Io le livre grec intitulé *Syntipas*, que Tailleur dit avoir traduit d’un texte syriaque, traduit lui-même d’une version, probablement arabe, faite par un Persan ; M. Comparetti (p. 3 et 31) pense que cette version grecque date des dernières années du onzième siècle : voyez l’édition qu’en a donnée Boissonade, en 1828, sous ce titre : *de Syntipa et Cyri filia Andreopuli narratio*: 2o et 3o deux versions faites d’après l’arabe, dans la première moitié du treizième siècle : l’une espagnole, ayant pour titre *Libro de los engannos ed assayamentos las mugeres*, et que publie pour la première fois M. Comparetti : l’autre hébraïque, imprimée plusieurs fois et qui porte le titre bien connu de *Paraboles de Sandabar* : voyez, pour cette dernière, l’excellente traduction française qu’en a donnée, avec une *Notice historique* et des remarques, M. E. Carmoly (1819). [↑](#footnote-ref-318)
319. Voyez dans les *Recherches* de M. Comparetti (p. 13) le tableau comparatif qu’il a dressé des historiettes contenues dans les diverses rédactions orientales. [↑](#footnote-ref-319)
320. Cette version a été imprimée en regard du texte latin dans l’édition de la Société des bibliophiles français (1824). [↑](#footnote-ref-320)
321. Voyez aux pages 107 et impaires suivantes (où le français est en regard du latin), et aux pages 336 et suivantes (contenant la traduction en vers) de l’édition des bibliophiles. [↑](#footnote-ref-321)
322. Méon l’a donné plus complet au tome II de l’édition qu’il revit en 1808 des *Fabliaux et contes des poètes français des XI, XII, XIII, XIV et XVe siècles* recueillis par Barbazan : Le conte se trouve là, p. 99-107. Il y a aussi un *Chastoiement* à la suite de la *Disciplina clericalis*, dans l’édition de la Société des bibliophiles, déjà citée : le conte, nous l’avons déjà indiqué, est aux pages 336 et suivantes. [↑](#footnote-ref-322)
323. Voyez tome III, p. 146-151 de la 3e édition (1829) des *Fabliaux ou contes, traduits ou extraits* par Legrand d’Aussy. [↑](#footnote-ref-323)
324. Page 248 de l’édition de 1824 du *Chastoiement*. [↑](#footnote-ref-324)
325. Voyez la *Préface* du *Roman de Dolopadios*, p. XII, dans l’édition que nous citons ci-après, p. 486, note 3. [↑](#footnote-ref-325)
326. Dans la bibliothèque de l’*Athenæum* de Luxembourg. [↑](#footnote-ref-326)
327. Voyez p. 483. [↑](#footnote-ref-327)
328. La *Romans de Dolopathos*, publie pour la première fois en entier par M. Charles Brunet et Anatole de Montaiglon (1856). [↑](#footnote-ref-328)
329. C’est l’interprétation qu’on a donnée aux vers 23-27. [↑](#footnote-ref-329)
330. Voyez le huitième conte : p. 80-82 du *Dolopathos* latin ; p. 353 et suivantes, particulièrement p. 376-379, du poème français. [↑](#footnote-ref-330)
331. Publié par M. H.-A. Heller à Tubingue, en 1836 d’après le manuscrit unique de notre Bibliothèque nationale. Citons en, d’après M. Gaston Paris (p. VII, voyez aussi p. 18). Ces deux vers (2123 et 2124), qui viennent précisément au début de notre histoire :

     Mais hom est fols de bas paraige

     Ki femme prent de grant linaige. [↑](#footnote-ref-331)
332. C’est ce qu’a établi M. Gaston Paris dans la *Préface* dont il a fait précéder les *deux Rédactions du Roman des sept sages,* publiées par lui en 1876. [↑](#footnote-ref-332)
333. M. Gaston Paris a intégralement réimprimé la traduction française, très fidèle, qui parut à Genève en 1492. [↑](#footnote-ref-333)
334. *Secundi magistri exemplum*, aux folios in-12 de *L’Historia septem Sapientum Romæ* (édition gothique de Delft, 1495, in-folio) ; aux p. 82-87 de la traduction de Genève (1492) réimprimée par M. Gaston Paris. [↑](#footnote-ref-334)
335. *Il Decamerone*, p. 355. [↑](#footnote-ref-335)
336. Le VIIe de la 2e partie. [↑](#footnote-ref-336)
337. Acte III, scène VII. [↑](#footnote-ref-337)
338. *Il Decamerone*, p. 360. [↑](#footnote-ref-338)
339. *Dans les Fabliaux et contes*, de Méon (1808), tome IV, p.287-295. [↑](#footnote-ref-339)
340. *Œuvres de Bourdaloue* (édition de Versailles, 1812), tome III, p. 86. [↑](#footnote-ref-340)
341. *Lettres de Mme de Sévigné*, 29 mars 1680, tome VI, p. 332. [↑](#footnote-ref-341)
342. I volume in-12, MDCCXLIII (s. 1.). [↑](#footnote-ref-342)
343. *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* (1736), p. 121. [↑](#footnote-ref-343)
344. *De la Réformation du théâtre*, p. 317 et 318. [↑](#footnote-ref-344)
345. La lettre de *J. J. Rousseau, citoyen de Genève, à M. d’Alembert*, est de 1758 : voyez p. 52 de l’édition originale (Amsterdam). [↑](#footnote-ref-345)
346. Tome II des *Mélanges* (1759), p. 420. [↑](#footnote-ref-346)
347. Voyez le *Mercure de France* de décembre 1758, p. 106 et 107. [↑](#footnote-ref-347)
348. *Théodore*, tragédie chrétienne de P. Corneille (1645). [↑](#footnote-ref-348)
349. Voyez ci-après le *Sommaire* de Voltaire, p.504. [↑](#footnote-ref-349)
350. *La Vie de M. de Molière* (1705), p.195. [↑](#footnote-ref-350)
351. *Gazette* du 10 novembre 1668, p. 1182. [↑](#footnote-ref-351)
352. *Lettre en vers à Madame*, du 10 novembre 1668. — *Le Registre de la Grange* est d’accord avec Robinet et avec la *Gazette*: « Le vendredi 2 novembre, la Troupe est allée à Saint-Germain, où la Troupe a joué *Le Mari confondu*, autrement le *George Dandin*, trois fois, et une fois *L’Avare*. Le retour a été le 7e dudit mois. Reçu du Roi, 3000 l. » [↑](#footnote-ref-352)
353. *La Folle querelle* on *La Critique d’Andromaque* par Subligny), que l’on jouait au Palais-Royal depuis le 25 mai — À ce moment-là, Molière et Racine étaient quelque peu en guerre, et ce ne fut sans doute que par un singulier hasard qu’ils se trouvèrent d’accord pour donner le nom de Dandin à leur principal personnage, dans les deux pièces du *Mari confondu* et des *Plaideurs*, représentées pour la première fois, à la ville du moins, presque simultanément. Voyez les *Œuvres de Racine*, tome II, p. 127. [↑](#footnote-ref-353)
354. Ce *Registre* désigne le plus ordinairement la pièce par son sous-titre : *Le Mari confondu*. [↑](#footnote-ref-354)
355. Voyez, au tome I, le *Tableau des représentations de Molière*, p. 548 et 557. [↑](#footnote-ref-355)
356. Voyez ci-dessus, p. 477 et 478. [↑](#footnote-ref-356)
357. Voyez à la page précédente. [↑](#footnote-ref-357)
358. *Notes historiques sur la vie de Molière*, p. 153 de la 2de édition (in-12). [↑](#footnote-ref-358)
359. *Recherches sur Molière*, par Eud. Soulié, p. 276. [↑](#footnote-ref-359)
360. Voyez ci-dessus, p. 492. [↑](#footnote-ref-360)
361. Voyez acte I, scène IV, ci-après, p. 519. [↑](#footnote-ref-361)
362. *Les Points obscurs de la vie de Molière*, p. 325. — Voyez aussi ce qui est dit dans le même sens, *ibidem*, p. 327. [↑](#footnote-ref-362)
363. Ci-dessus, p. 225. [↑](#footnote-ref-363)
364. Pages 245-250 : voyez la fin de la scène. [↑](#footnote-ref-364)
365. *Répertoire des comédies françaises qui se peuvent jouer en 1685*. [↑](#footnote-ref-365)
366. *Histoire de France*, tome XIII (1860), p. 136. [↑](#footnote-ref-366)
367. *Études sur Molière*, p. 232. [↑](#footnote-ref-367)
368. *Ibidem*. [↑](#footnote-ref-368)
369. Acte II, scène II, ci-après, p. 550. [↑](#footnote-ref-369)
370. *Histoire du théâtre*, tome IV, p. 362. [↑](#footnote-ref-370)
371. Nous l’avons lue dans une impression de 1787 (Londres), la seule que nous ayons vue. La première impression est de 1706. [↑](#footnote-ref-371)
372. *The Amorous widow* or *the Wanton wife*. [↑](#footnote-ref-372)
373. Voyez, dans le *Journal des Débats*, le feuilleton de M. E. Reyer du 21 avril 1874. [↑](#footnote-ref-373)
374. *Bibliographie moliéresque*, p.18. [↑](#footnote-ref-374)
375. Voyez ci-dessus, p.501 et 502. [↑](#footnote-ref-375)
376. Voyez le *Moliériste*, Ire année, p.187. [↑](#footnote-ref-376)
377. *Dandin*, quelle qu’en soit la signification étymologique, est dans Rabelais un nom de bonne et franche paysannerie ; l’histoire de Perrin Dendin, père de Ténot Dendin, remplit tout le XLIe chapitre du tiers livre du *Pantagruel*; il s’agit là, on se le rappelle, d’un campagnard du Poitou, « bon laboureur », « homme de crédit », « homme de bien » surtout, que tous veulent avoir pour arbitre, et qui s’emploie à appointer les procès, c’est-à-dire à arranger aimablement les différends des gens du pays. Rabelais n’avait-il pas trouvé bon à prendre un nom connu, sans avoir eu à le forger ? Molière avait pu le rencontrer, précédé du prénom même qu’il a donné à son mal marié, car Monteil nous apprend qu’il était alors même porté à Paris : un George Dandin, sellier, figure dans certain compte dressé en 1662 par le trésorier du due Mazariny. Supposons la coïncidence fortuite, mais elle est curieuse. — Précisément au temps des premières représentations à la ville du *Mari confondu*, Racine reprenait le nom de Perrin Dandin pour le donner au Juge de ses *Plaideurs* (voyez ci-dessus à la *Notice*, p. 495, note 3) ; et, dix an onze ans plus tard, dans sa fable de *L’Huître et les Plaideurs*, la Fontaine, bien plus en souvenir du personnage de Racine que de l’heureux appointeur de procès, fit de Perrin Dandin une personnification, la désignation même de l’homme de justice. — Ce rôle principal fut joué par Molière : voyez à la *Notice*, p. 497, costume qu’il y portait. [↑](#footnote-ref-377)
378. Molière donna ce rôle à sa femme. Pour les autres rôles, sauf celui de Lubin créé par la Thorillière, on ne connaît pas avec certitude la première distribution. Voyez la *Notice*, p. 496, P- 498 et 499.

     « Le sens primitif de dandin est qui se balance..., sens conservé en dandiner », dit M. Littré. D’après Nicot (1606), *dandin* était dit de « celui qui baye çà et là par sottise et badaudise, sans avoir contenance arrêtée ». Philarète Chasles y voit un sobriquet populaire « qui représente l’ineptie, l’irrésolution et comme le dandinement de la pensée. Les Anglais, ajoute-t-il, se sont emparés de ce mot de l’ancienne langue française pour 1’appliquer au fat, *dandy* ». — À l’article Perrin Dandin, M. Littré donne ces noms comme des diminutifs de *Pierre André*.

     Au tome II, p. 128 de son *Traité de matériaux manuscrits de divers genres d’histoire*; le passage est rapporté dans *L’Histoire de Molière*, par Taschereau, 3e édition, p. 2.14, note 9.

     La IXe du IXe livre. [↑](#footnote-ref-378)
379. Une virgule sépare les mots *gentilhomme* et *campagnard* dans l’original. Cette coupe peut à la rigueur se comprendre ; il nous parait pourtant probable que c’est une faute d’impression, et nous la supprimons à l’exemple des éditions de 1674) 75 A, 82, 84 A, 94 B, 1734. [↑](#footnote-ref-379)
380. De Sotenville. (1734.) [↑](#footnote-ref-380)
381. Clitandre, amant d’Angélique. (*Ibidem*.) [↑](#footnote-ref-381)
382. Devant la maison de George Dandin, à la campagne. (*Ibidem*.) [↑](#footnote-ref-382)
383. Voyez ci-après, dans *La Relation de Félibien*, p.620. [↑](#footnote-ref-383)
384. Chez Robert Ballard : c’est un in-4o de 20 pages, qui porte la date de 1668 ; nous en reproduisons le titre. [↑](#footnote-ref-384)
385. Voyez ci-dessus à la Notice, p.478, le témoignage de Robinet ; il ne parle que des vers mis en musique ; il faut également remarquer que Félibien, qui a donné ceux-ci, a omis les premiers vers, l’hommage au Roi qui se lit en tête du programme. [↑](#footnote-ref-385)
386. Voyez au tome IX in-fo des pièces manuscrites recueillies par Conrart, p. 1109-1119, *La Fête de Versailles du 18 juillet* *1668*, relation sous forme de lettre, adressée *à M. le marquis de la Fuente*; c’est une copie ; au haut de la première page, à l’angle gauche, on lit cette apostille, d’une vieille écriture : « Par M. l’abbé de Montigny ». Il faut remarquer cette date du 18 juillet, conforme à celle que donne Félibien (voyez la *Notice*, p. 478). [↑](#footnote-ref-386)
387. Voyez ses *Lettres*, tome II, p. 319, 345, 375 et 376. [↑](#footnote-ref-387)
388. « La troupe de Molière, lit-on à la page IIII, y.… joua une comédie de sa façon, nouvelle et comique, agréablement mêle de récits et d’entrées de ballet, où Bacchus et l’Amour s’étant quelque temps disputé l’avantage, s’accordaient enfin pour célébrer unanimement la fête. » [↑](#footnote-ref-388)
389. Voyez ci-après, p. 630, note 2. [↑](#footnote-ref-389)
390. Cette date du 15 (au lieu du 18) est donnée par l’édition de 1682, d’où Philidor parait avoir transcrit le texte de la comédie en prose. [↑](#footnote-ref-390)
391. Voyez dans notre tome IV, p. 67 et 68. [↑](#footnote-ref-391)
392. Philidor a reproduit les premières seulement des courtes indications ou analyses qui, dans le livret, â la suite de ce préambule, accompagnent les scènes de la pastorale ; en revanche, il a conservé, en tête de chaque acte de la Comédie, un Argument assez étendu, que l’auteur du livret en avait retranché, lors de l’impression, par un motif qu’il donne ci-après, p. 601 ; 2d alinéa. [↑](#footnote-ref-392)
393. Mal placée par le calligraphe après le huitième alinéa de notre *Ier Appendice*, puisque cet alinéa donne le sujet de la première danse, dont la musique, dans la copie même, succède à l’Ouverture. [↑](#footnote-ref-393)
394. Repris à partir du troisième vers entonné par tous a, d’après la partition Philidor ; repris à partir du premier vers, d’après la partition imprimée des *Fêtes de L’Amour et de Bacchus,* que nous allons mentionner.

     a Voyez ci-après, p.613, la dernière note de l’Appendice I. [↑](#footnote-ref-394)
395. Nous aurons à en reparler au tome suivant et à réparer une omission faite à la *Pastorale comique.* [↑](#footnote-ref-395)