title : Notices des œuvres de Molière (édition Despois-Mesnard)

creator : Eugène Despois et Paul Mesnard

copyeditor : Charlotte Dias (Stylage sémantique)

publisher : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL

issued : 2016

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/critique/despoismesnard\_notice7-moliere/

source : Eugène Despois (1818-1876) et Paul Mesnard (1812-1899, *Œuvres de Molière*, tome VII, Librairie Hachette, Paris, 1878, 473 pages.

created : 1882

language : fre

## L’Avare.

Comédie.

Représentée pour la première fois à Paris.

Sur le théâtre du Palais-Royal.

Le 9e du mois de septembre 1668.

Par la Troupe du Roi.

### Notice.

Il n’a pas tenu à Grimarest qu’il ne soit resté de l’incertitude sur l’époque des premières représentations de *L’Avare*. Son erreur, qui se trahissait déjà par l’invraisemblance et par des contradictions, est aujourd’hui positivement démontrée. Aussi ne vaudrait-il guère la peine de la relever, si elle n’avait, pendant un temps, trouvé quelque crédit, et si l’on n’y reconnaissait la trace d’une tradition, plutôt, ce semble, défigurée qu’entièrement fausse, d’après laquelle *L’Avare* aurait tardé à prendre sur la scène sa place légitime. Grimarest veut que, pour faire accepter cette belle œuvre, Molière ait dû s’y prendre à deux fois, et qu’au temps où il la produisit d’abord, il ait eu peine à la soutenir jusqu’à la septième représentation. Tout le mal serait venu de la prose qui, dans une comédie, semblait alors une énormité. Un duc de\*\*\* (Grimarest tait son nom) avait dit : « Molière est-il fou, et nous prend-il pour des benêts, de nous faire essuyer cinq actes de prose ? » Le biographe ajoute : « Mais Molière fut bien vengé de ce public injuste et ignorant quelques années après : il donna son *Avare*, pour la seconde fois, le 9e septembre 1668 ; on y fut en foule[[1]](#footnote-1). » Si l’on ne suppose pas un *lapsus* de la plume de Grimarest, si ce n’est pas *quelques mois après* qu’il a voulu dire, comment n’a-t-il pas compris qu’avec ses *quelques années* il nous faisait un conte étrange ? Tout cela d’ailleurs était écrit avec tant de négligence, qu’on lit un peu plus loin[[2]](#footnote-2) : « Après que Molière eut repris avec succès son *Avare*, au mois de janvier 1668, comme je l’ai déjà dit.… » Il ne savait même plus que la date $4$ donnée tout à l’heure était celle du 9 septembre. Au lieu de se moquer d’un guide qui se déclarait ainsi lui-même si évidemment suspect, le suivre, mais seulement jusqu’à un certain point, est un moyen terme assez singulier, qu’ont pris Voltaire et Cailhava, ayant cru qu’il suffisait d’une petite correction qui sauvât la vraisemblance. Voltaire a choisi l’année 1667 pour être celle où *L’Avare* se montra d’abord et ne put se tenir, ayant heurté contre la pierre de scandale de la prose[[3]](#footnote-3). Non moins arbitrairement, Cailhava a préféré le commencement de février 1668[[4]](#footnote-4), comme date de la condamnation dont Molière fut appelant au mois de septembre. Ce n’est pas tout à fait l’histoire de la femme bavarde de la Fontaine :

Au lieu d’un œuf, elle en dit trois[[5]](#footnote-5) :

les deux écrivains n’ont répété qu’en l’atténuant, trop confiants encore, le secret qu’ils tenaient de Grimarest ; mais, comme celui de la fable, ce secret avait menti.

Dans le *Registre de la Grange*, qui, tenu jour par jour, n’omet rien, il n’y a trace de la comédie de *L’Avare* ni au mois de février 1668, ni en 1667, ni dans aucune des années précédentes. Elle est ainsi annoncée pour la première fois, et très-expressément comme une nouveauté :

Pièce nouvelle de M. de Molière.

Dimanche 9 septembre [1668], Avare, 1069tt 10s.

Le chiffre même de la recette est l’indice d’une curiosité que n’aurait pas éveillée une pièce déjà connue, et connue pour avoir été froidement accueillie. Mais il serait peu sage de chercher trop de preuves, quand on a déjà, dans la mention « pièce nouvelle » et dans le silence antérieur du *Registre*, les plus décisives de toutes.

Continuons à lire le *Registre* : il se peut que, sur le succès des représentations qui suivirent la première, il nous apprenne quelque chose, non pas tout assurément ; car il restera toujours ce qui échappe à ses chiffres : ils ne peuvent nous $5$ apprendre le degré de satisfaction des spectateurs, le plus ou moins de vivacité de leurs impressions favorables : l’affluence, grande ou médiocre, n’en est pas exactement la mesure.

A la suite de la première représentation, donnée le dimanche 9 septembre, nous trouvons :

|  |  |
| --- | --- |
| Mardi 11e, *Avare*. | 495tt. |
| Vendredi 14e, *Avare*. | 434tt. |
| Dimanche 16e, *Avare*. | 664 tt. |
| Vendredi 21 septembre, *Avare*. | 515 10s. |
| Interruption. | |
| Dimanche 30e [septembre], *Avare*. | 477 10s. |
| Mardi 1er octobre, *Avare*. | 271 10s. |
| Vendredi 5e octobre, *Avare*. | 143 10s. |
| Dimanche 7e, *Avare*. | 255 10s. |

Après le mardi 9 octobre, où ce ne fut pas *L’Avare* que l’on joua, il y eut une interruption, et le théâtre rouvrit le 21. De cette date au 14 décembre suivant, on ne trouve plus notre comédie sur la scène du Palais-Royal : elle avait fait place à d’autres pièces, surtout à *George Dandin*, que l’on reprit ; et ce fut seulement à la cour que, dans cet intervalle, on la représenta, pendant les fêtes de saint Hubert, qui firent appeler la troupe à Saint-Germain. Les comédiens y restèrent depuis le 2 jusqu’au 7 novembre, et y donnèrent *L’Avare* une fois, et trois fois le *George Dandin*, moins nouveau cependant, et déjà connu du Roi[[6]](#footnote-6). Il ne faut pas trop s’étonner si du côté où étaient les entrées de ballet et la musique de Lulli, ajoutons les plaisanteries les plus salées, se portaient les préférences de la cour.

Dans les représentations à la ville que nous venons de noter d’après le *Registre*, la plus brillante recette, si nous laissons à part celle du premier jour, est la recette du dimanche 16 septembre. Nous croyons que cela s’explique par la présence au théâtre, ce jour-là, de Monsieur, frère du Roi, et de Madame. $6$ On lit en effet dans la *Lettre en vers à Madame*, de Robinet, en date du 22 septembre :

Ces jours-ci, *Monsieur* et *Madame* […]

Ont fait leur demeure à Paris,

Où leur présence est assez rare ;

Et le divertissant *Avare*[[7]](#footnote-7),

Aussi vrai que je vous le di,

Dimanche, en fut très-applaudi.

On a pu remarquer les recettes assez faibles des trois représentations d’octobre, les septième, huitième et neuvième, après lesquelles la pièce est arrivée au terme de sa première carrière.

Elle n’en commença une nouvelle que le 14 décembre suivant. De ce jour jusqu’à la fin de l’année 1668 elle reprit possession de la scène, mais alors n’y parut plus seule :

|  |  |
| --- | --- |
| Vendredi 14 [décembre] *Avare* et *le Fin lourdaud*[[8]](#footnote-8). | 600tt. |
| Dimanche 16e, *Idem* et *Idem*. | 493 10s. |
| Mardi 18, *Idem* et *Idem*. | 395. |
| Vendredi 21 , *Idem* et *Idem*. | 525 10. |
| Dimanche 23e, *Idem* et *Idem*. | 859 |
| Mardi, *Néant*. |  |
| Vendredi 28e, *Idem* et *Idem*. | 324 15. |
| Dimanche 30 , *Idem* et *Idem*. | 643. |

On regrette de ne pas connaître ce *Fin lourdaud*, nommé aussi dans un autre Registre *Le Procureur dupé*[[9]](#footnote-9), par qui *L’Avare* semble avoir eu besoin d’être soutenu, et qui en releva les recettes. L’auteur n’en est pas nommé, ce qui a pu donner quelque envie de croire que c’était Molière ; mais, à cette date, quelle apparence, n’eût-il esquissé qu’une bagatelle, qu’il ait voulu garder l’anonyme ? *Le Fin lourdaud* n’ayant pas été imprimé, il est à supposer qu’il n’était pas de très-grande valeur[[10]](#footnote-10) ; c’est donc une singularité de le voir ramener aux $7$ représentations de *L’Avare* les spectateurs qu’elles n’attiraient plus assez, et de le trouver inscrit sur le *Registre* presque autant de fois que notre belle comédie jusqu’à la fin de 1672.

Dès les commencements de *L’Avare*, Robinet en parle avec de grands éloges et ne paraît pas douter de l’approbation que la pièce rencontre. Dans sa *Lettre* du 15 septembre 1668, où, pour la première fois, il l’annonce, il dit :

J’avertis que le Sieur *Molière*, […]

Donne à présent sur son théâtre,

Où son génie on idolâtre,

Un *Avare* qui divertit,

Non pas certes pour un petit,

Mais au delà ce qu’on peut dire ;

Car d’un bout à l’autre il fait rire.

Il parle en prose, et non en vers ;

Mais, nonobstant les goûts divers,

Cette prose est si théâtrale,

Qu’en douceur les vers elle égale.

Au reste, il est si bien joué

(C’est un fait de tous avoué)

Par toute sa troupe excellente,

Que cet *Avare* que je chante

Est prodigue en gais incidents

Qui font des mieux passer le temps.

Nous avons vu tout à l’heure[[11]](#footnote-11) que dans sa *Lettre* de la semaine suivante, à l’occasion de la grande représentation du 16 septembre, le même Robinet constatait les applaudissements donnés par les Altesses « au divertissant *Avare*. » De même encore, rendant compte des fêtes de saint Hubert, célébrées à Saint-Germain, en novembre 1668, il n’oublie pas de $8$ dire[[12]](#footnote-12) combien Molière avait fait rire la cour et le Roi lui-même,

Dans son *Paysan* mal marié […]

Et dans son excellent *Avare*,

Que ceux de l’esprit plus bizarre

Ont rencontré fort à leur goût

Du commencement jusqu’au bout.

Qu’il y ait là une certaine banalité de louange, on peut le croire. Ce témoignage toutefois ne permet guère de douter que la pièce n’ait eu dès lors des appréciateurs ; il écarte tout au moins l’idée d’une chute ; et il n’est point, en cela, contredit par ce que nous apprend le *Registre*. Mais, à le bien examiner, il n’est pas absolument en désaccord non plus avec la tradition très-ancienne d’une certaine froideur du public dans les premiers temps. A propos de cette prose que Robinet est obligé de défendre et qu’avec beaucoup de raison il juge « si théâtrale », il ne dissimule pas qu’il y avait des « goûts divers » ; et le seul fait qu’il dise avoué de tous, c’est le remarquable jeu de toute la troupe. Il est donc très-vraisemblable qu’une partie du public se refusa, comme le duc que cite Grimarest, à être diverti par tant d’excellents traits comiques, sous prétexte que l’auteur avait manqué à la loi de toute vraie comédie, qui était d’être écrite en vers. On doit remarquer que Tallemant des. Réaux, bien plus voisin de ce temps que Grimarest, confirme, non point ses étranges fantaisies chronologiques, mais ce qu’il dit du mauvais succès des premières représentations de *L’Avare*, puis d’un retour de fortune. C’est dans son *Historiette* du maréchal de Brezé et de Mlle de Bussy. Nous y lisons cette note[[13]](#footnote-13) sur Mlle de Bussy : « Molière lui lisait toutes ses pièces[[14]](#footnote-14), et quand *L’Avare* sembla être tombé : $9$ « Cela me surprend, dit-il, car une demoiselle de très-bon goût et qui ne se trompe guère m’avait répondu du succès. » Eu effet la pièce revint et plut. » Un souvenir des commencements difficiles de *L’Avare* se rencontre aussi dans une anecdote du *Bolxana*[[15]](#footnote-15), sur laquelle on s’appuierait plus hardiment, si l’on était assuré que Monchesnay l’ait tenue de bonne source, mais où l’on trouve, en tout cas, un nouvel écho de la tradition que, sous une autre forme, Tallemant a constatée. Il est naturel de placer cette anecdote au temps de la nouveauté de la pièce, que Racine ne dut pas être un des derniers à vouloir connaître, et pour laquelle il eût été certainement plus juste sans sa brouille récente avec Molière. Aux représentations de *L’Avare*, suivant le *Bolœana*[[16]](#footnote-16), « M. Despréaux fut des plus assidus. Je vous vis dernièrement, lui dit Racine, à la pièce de Molière, et vous riiez tout seul sur le théâtre. — Je vous estime trop, lui répondit son ami, pour croire que vous n’y ayez pas ri, du moins intérieurement. » Très-bonne réponse, qui, dans son dernier trait, n’était pas sans malice, mais où il n’y a aucune protestation contre l’exactitude du fait observé par Racine. Il semble bien qu’alors le rire de la plupart des autres spectateurs fut aussi trop intérieur.

Revenons au *Registre de la Grange* où nous l’avons laissé, et suivons-y la fortune de notre comédie jusqu’à ce qu’elle ait cessé d’être jouée du vivant de Molière. Nous n’avons plus haut relevé que les représentations de 1668. Celles de 1669 commencent au 15 janvier :

|  |  |
| --- | --- |
| [1669] Mardi 15e [janvier], *Avare*. | 236tt. |
| Vendredi 18e, *Avare* et *Fin lourdaud*. | 348. |
| Dimanche 20 janvier, *Avare* et *Fin lourdaud*. | 805 15s. |
| Mardi 22, *Avare* seul. | 364 10 |
| […] | |
| Vendredi 31 [mai], *Avare*. | 309. |
| Dimanche 2 juin, *Idem*. | 227 5. |
| […] | |
| Mardi 16 [juillet], *Avare*. | 123 5. |
| Vendredi 19, *Avare*. | 162 5. |
| $10$ Dimanche 21 juillet, *Avare*. | 231tt. |
| […] | |
| Le samedi 3e [août] la Troupe est allée à Saint-Germain par ordre du Roi. On a joué *L’Avare* et *Tartuffe*[[17]](#footnote-17). Le retour a été le lundi 5e. | |
| Le mardi 6e [août], *Avare*. | 253tt 10s. |
| […] | |
| Mardi 20e [août] , *Avare*. | 264. |
| […] | |
| [1670] Vendredi 21 [mars], *Avare*. | 294 15. |
| Dimanche 23, *Avare*. | 325. |
| […] | |
| Mardi 22e [avril], *Avare*. | 237. |
| […] | |
| Mardi 29, *Avare*. | 209. |
| […] | |
| Mardi 10e [juin], *Avare*. | 150 10. |
| […] | |
| Mardi 2e septembre, *Avare*. | 195. |
| […] | |
| [1671] Mardi 28 [avril], *Avare*. | 208. |
| Vendredi 1er mai, *Avare*. | 264. |
| […] | |
| Vendredi 6e [novembre], *Avare*. | 444 10. |
| Dimanche 8, *Avare*. | 835 5. |
| […] | |
| Dimanche 22e, *Avare*. | 517 5. |
| Mardi 24e, *Idem*. | 217. |
| […] | |
| [1672] Mardi 31e mai, *Avare*. | 238. |
| Vendredi 3 juin, *Avare*. | 330. |
| […] | |
| Vendredi 1er juillet, *Avare*. | 187 10. |
| Dimanche 3e, *Idem*. | 247. |
| […] | |
| Mardi 23e [août], *Avare*. | 181. |
| […] | |
| $11$ Dimanche 18 [septembre], *Avare*. | 609 10. |
| […] | |
| Vendredi 14e [octobre], *Avare*. | 421 5. |
| […] | |
| Dimanche 16, *Avare*. | 662 5. |

Les recettes des dernières représentations de 1672, s’il n’y a pas de leur élévation quelque explication particulière qui nous échappe, prouveraient que Molière eut la satisfaction de voir sa comédie de mieux en mieux appréciée. Dans le tableau cependant que nous a offert le *Registre*, trouvons-nous le moment précis où *L’Avare* eut ce retour de faveur que signale Tallemant, ce jour de pleine justice ? Nous remarquons bien que le 22 janvier 1669, il se remet à marcher sans *Le Fin lourdaud*, comme si l’on ne craignait plus de le voir chanceler. Le voilà donc debout et se tenant ferme ? *recto* stat *fabula talo[[18]](#footnote-18)*? Mais, juste à ce moment, la pièce s’arrête pendant quatre mois[[19]](#footnote-19) ; et, dans la suite, depuis qu’elle eut été reprise, les chiffres des recettes n’ont généralement pas une éloquence très-décisive. On ne distingue donc pas assez clairement quand le public, mieux éclairé, reconnut tout le prix d’une des grandes œuvres de notre scène. Disons cependant que joué, dans cet espace de quatre ans, quarante-sept fois à la ville, et, à notre connaissance, deux fois à la cour[[20]](#footnote-20), *L’Avare*, par le nombre de ses représentations, soutient, sans désavantage, la comparaison avec la plupart des meilleures comédies de Molière. $12$ C’est au rang de celles-ci que, d’après le *Bolæana*[[21]](#footnote-21), Boileau le plaçait. Il le préférait à la comédie de Plaute, son modèle. Si, pour avoir été écrite en prose, la pièce française parut d’abord à quelques-uns d’un ordre inférieur, ce ne pouvait être à Boileau. Il « trouvait la prose de Molière plus parfaite que sa poésie, en ce qu’elle était plus régulière et plus châtiée, au lieu que la servitude des rimes l’obligeait souvent à donner de mauvais voisins à des vers admirables[[22]](#footnote-22). » Ce n’est pas qu’en le faisant parler ainsi, Monchesnay ne nous étonne beaucoup : nous nous souvenons de cette satire II, où Molière est salué comme le maître de la rime, celui qui jamais au bout du vers n’a bronché. Comment la préférence que Boileau a pu donner à la prose de Molière sur ses vers se serait-elle exprimée en termes si sévères pour ceux-ci ? Nous n’aurons pas les mêmes doutes sur le sentiment de Fénelon, authentiquement consigné dans sa *Lettre sur les occupations de l’Académie française*. Après avoir reproché à Molière les « phrases les plus forcées et les moins naturelles,… une multitude de métaphores qui approchent du galimatias, » il dit : « J’aime bien mieux sa prose que ses vers. Par exemple, L’Avare est moins mal écrit que les pièces qui sont en vers[[23]](#footnote-23). » Ce purisme prosaïque sent déjà son dix-huitième siècle. Fénelon avait raison d’aimer le naturel ; mais il l’aimait avec excès, et jusqu’à tomber dans quelques hérésies, pour lesquelles l’orthodoxie poétique aurait pu lui imposer l’amende honorable qu’il avait dû faire pour sa théologie mystique. Il est curieux d’ailleurs de voir qu’en 1714 on faisait à *L’Avare* un mérite de ce qui lui avait nui en 1668. La balance oscillante de la critique est longtemps avant de trouver l’équilibre. Aujourd’hui, qui n’admire à la fois la langue poétique de Molière si claire dans ses heureuses hardiesses, et sa prose si expressive, elle aussi, et si ferme ? Ce qu’il faut dire de *L’Avare*, ce n’est point qu’il est « moins mal écrit » (vrai blasphème littéraire) que le *Tartuffe* ou *Le Misanthrope*, mais que Molière, en changeant de plume, y est de $13$ beaucoup encore le premier de nos écrivains comiques. Voltaire, qui s’est élevé justement contre l’objection faite, par un étrange préjugé, à la prose de *L’Avare*, n’avait pas besoin de supposer, sans preuves, que l’auteur n’avait écrit sa pièce ainsi que provisoirement et en attendant mieux : « Molière avait, dit-il[[24]](#footnote-24), écrit son *Avare* en prose, pour le mettre ensuite en vers ; mais il parut si bon, que les comédiens voulurent le jouer tel qu’il était, et que personne n’osa depuis y toucher. » Nous sommes persuadé que Molière n’a pas fait pour se hâter, mais avec une intention très-réfléchie, ce que le sujet de sa comédie lui conseillait de faire ; et il est fort heureux qu’on ne se soit pas avisé de chercher quelque Thomas Corneille pour recommencer l’erreur du *Festin de Pierre* versifié. Mais laissons la question de la prose, qui, dans le jugement à porter de notre belle comédie, n’aurait jamais dû être de tant de poids.

Prose à part, l’œuvre donne-t-elle prise à quelque critique, qui puisse faire comprendre la froideur d’approbation qu’elle semble bien avoir d’abord rencontrée ? N’est-elle point parfaitement composée, d’une grande vérité d’observation, d’un comique à la fois très-fort et très-amusant ? Il est regrettable que M. Bazin ne se soit pas davantage expliqué, lorsqu’il a dit : « Si nous avions à examiner la pièce, nous montrerions aisément pourquoi l’exécution la plus parfaite n’a jamais pu parvenir à en faire un spectacle agréable, quelque admiration du reste qu’elle ait toujours excitée[[25]](#footnote-25). » Ainsi, non-seulement dans ses commencements, mais de tout temps, *L’Avare* aurait été plus admiré, par les seuls connaisseurs sans doute, que trouvé agréable à la représentation ! Si le fait était certain, et nous aurions peine à l’admettre, serait-il aussi aisé que le dit M. Bazin de s’en rendre raison ? Voici l’explication qu’on en a donnée, moins applicable au dix-septième siècle qu’à notre temps. A présent, a-t-on prétendu, nous ne nous intéressons guère au caractère de L’Avare, qui n’est plus un caractère vivant. Nous avons encore des Célimène et des Tartuffe ; mais où $14$ rencontrer parmi nous des Harpagons[[26]](#footnote-26)? Si les hommes aiment toujours l’argent, ce n’est plus en ladres, en thésauriseurs.

Est-il donc vrai qu’un vice disparaisse jamais ainsi ? L’auteur d’*Eugénie Grandet* n’était pas de cet avis. Dans ce beau roman, où notre contemporain Balzac a su être, après Molière, un grand peintre encore, il s’est flatté de nous donner une figure bien observée du grippe-sou de son époque, et il ne s’est pas trompé. Une seule chose est vraie, c’est que les vices, malheureusement immortels, changent un peu de costume suivant les temps. Il y avait pour un auteur moderne quelque danger de l’oublier, lorsqu’il demandait la première inspiration de son ouvrage à une comédie latine. S’il se fût trop attaché à son ancien modèle, Molière eût représenté sous une forme morte une passion qui ne l’est pas. Il ne commettait pas de telles erreurs. Son Harpagon est sans doute de la postérité d’Euclion ; mais il se distingue de son ancêtre par tout ce qui fait la différence des mœurs antiques et des mœurs modernes.

Lorsqu’il écrivit l’*Amphitryon*, Molière avait été presque un traducteur, se contentant de n’être pas un traducteur de cabinet, qui entreprend une exhumation et ne fait pas une œuvre de vie. C’était une comédie essentiellement latine qu’il avait transplantée chez nous, non sans une greffe française qui l’avait rajeunie d’une sève nouvelle. Tenté une seconde fois d’imiter Plaute, il comprit qu’il devait le faire avec plus de liberté encore ; car il s’agissait d’une comédie de mœurs.

Il suffisait d’emprunter à l’ancien auteur ce qui est immuable dans les traits de la nature humaine ; en peignant, d’après lui, une passion qui, au fond, est restée la même, Molière l’a marquée du caractère contemporain. Il a dû changer les circonstances de l’action, les personnages qui y concourent à côté du premier rôle, ce premier rôle aussi dans quelques-uns de ses traits, et, si l’on peut dire, la manière même d’être avare.

Dans *L’Aululaire*, ou comédie de la *Marmite*, probablement renouvelée des Grecs, L’Avare Euclion est pauvre ; son père, aussi avare que lui (la théorie de l’hérédité des passions n’est $15$ pas neuve), n’a pas voulu lui apprendre, avant de mourir, qu’il avait laissé une marmite pleine d’or cachée dans la maison. Euclion découvre ce trésor, qu’il va falloir dérober à tous les regards, et qui devient le tourment de sa vie. L’Harpagon de Molière n’a pas fait pareille trouvaille. Il a cependant aussi une cassette *(marmite* ou *cassette* peu importe) ; mais de ses épargnes il en a lui-même formé le trésor. Quelque soin qu’il prenne de resserrer ses dépenses, il a encore chevaux et carrosse, intendant, cuisinier, plusieurs laquais. Il est donc sur le pied d’homme riche dans le monde, et par là meilleur type de L’Avare ; car l’avarice au milieu d’une richesse évidente pour tous est le plus beau cas de la maladie. On peut toujours, au contraire, imaginer quelque chose au delà de l’avarice d’Euclion, qu’explique un peu l’indigence longtemps soufferte.

Euclion a une fille unique, personnage que Plaute laissera derrière la scène. C’est pour elle que le dieu Lare, reconnaissant du culte que seule elle lui rend, a procuré la découverte de l’heureuse marmite. Mais le père l’entend autrement. N’ayant jamais parlé de son trésor à sa fille, il est sur le point de la donner à un vieux mari qui la demande sans dot. Nous reconnaissons là le Seigneur Anselme de notre comédie, et aussi le fameux *sans dot*, dont Molière a tiré un parti beaucoup plus plaisant, lorsqu’il en a fait le refrain de la manie d’Harpagon et de l’ironie de son flatteur.

Les apprêts de la noce se font aux dépens du futur gendre, qui fournit les cuisiniers et les introduit chez Euclion. Mais ne sont-ce pas des voleurs, qui viennent fureter autour de la marmite ? L’Avare les injurie, les bat et les met dehors. Il faut cependant déplacer un trésor si menacé. Par malheur, tandis qu’il le porte de cachette en cachette, Euclion est aperçu par un coquin d’esclave, qui s’empare du magot. Ce dénicheur d’or a pour maître un jeune homme qui a de grands intérêts chez Euclion. Il est le neveu du vieillard qui veut épouser sans dot, et a lui-même bien autrement qualité pour devenir l’épouseur ; car il a, dans les fêtes des Thesmophories, fait violence à la fille d’Euclion : galanterie assez familière aux jeunes premiers de la comédie antique. Quand Euclion a découvert l’attentat, celui qui a été commis contre sa marmite, il se livre à un $16$ violent désespoir dans un monologue du plus grand effet. Molière n’a guère eu qu’à traduire ce chef-d’œuvre du pathétique plaisant. Au moment où L’Avare est dans le paroxysme de sa douleur, le jeune homme qu’ont égaré, il y a quelques mois, l’ivresse et l’amour, se présente à lui pour lui tout avouer, et lui demander en mariage sa fille, à laquelle il a obtenu que le vieil oncle renonçât. L’honnête démarche n’est vraiment pas prématurée ; car tout à l’heure il a entendu la future épouse invoquer Lucine. Aux premiers mots de l’aveu, Euclion, n’ayant en tête que le vol de son trésor, comprend que c’est là le crime, le rapt dont il s’agit. Entre l’or qui s’est laissé débaucher, et la vierge dont l’honneur a été dérobé, il s’établit le plus singulier quiproquo. C’est une des bonnes plaisanteries que notre pièce doit à celle de Plaute, et d’autant meilleure que, par la préoccupation très-naturelle de L’Avare, elle se trouve être une peinture de caractère. Cependant l’esclave, voleur de la marmite, ne tarde pas à venir conter son larcin à son maître. Celui-ci indigné veut que l’or lui soit remis, pour être rendu à Euclion. L’esclave alors cherche à rétracter sa confidence, espérant forcer le jeune homme à l’affranchir pour prix de la restitution. Là s’arrête, tout près du dénouement, ce que le temps a épargné de la comédie de Plaute. Il est facile de deviner que l’esclave va être affranchi et la cassette restituée à Euclion, à la condition qu’il consentira à l’union des jeunes gens. Le bon Lare a tout conduit : il n’avait pu nous annoncer en vain dans le prologue que la marmite découverte serait utile au mariage de sa protégée.

Au quinzième siècle, un professeur de Bologne, Urceus Codrus, essaya de remplir la lacune du manuscrit mutilé de *L’Aululaire*. A la fin de la pièce, telle qu’il imagina de la compléter, Euclion est tellement joyeux de retrouver son or, que spontanément il le donne avec sa fille au jeune homme, L’esclave, dont l’heureuse coquinerie a eu de si merveilleux effets, fait remarquer aux spectateurs que L’Avare Euclion a changé de nature. Cette belle métamorphose est simplement une absurdité, qu’il ne fallait pas, comme l’a fait la Harpe[[27]](#footnote-27), mettre $17$ au compte de Plaute. C’est une preuve à retrancher de celles qu’on pourrait proposer en faveur de la supériorité de *L’Avare* sur *L’Aululaire*. La Harpe en a cherché de meilleures[[28]](#footnote-28); nous croyons qu’il eût mieux fait d’écarter toute vaine comparaison. Dans une autre partie de ses leçons[[29]](#footnote-29), il a fort bien indiqué plusieurs des beautés de la pièce française. Cela suffit, sans qu’il faille instituer un concours entre deux théâtres soumis à des conditions d’art si différentes.

Si parmi ceux qui n’ont pu se défendre de prendre parti, Boileau, Voltaire et la Harpe ont sacrifié Plaute, Wilhelm Schlegel a sacrifié Molière. On sait combien il était disposé à le rabaisser : ses préjugés nationaux, que, en ce qui touche notre grand comique, l’Allemagne désavoue franchement aujourd’hui, l’entraînaient contre tout notre théâtre à de tels paradoxes. Abordant en détracteur la comparaison de notre comédie avec la comédie latine, il eût été, ce semble, assez naturel qu’il exagérât ce que l’imitateur a dû au modèle. Il veut cependant qu’il n’en ait « emprunté que quelques scènes et quelques traits[[30]](#footnote-30). » Quelques traits, c’est trop peu dire ; car, on le verra dans les notes de la pièce, ces traits empruntés à Plaute sont nombreux. Nous en avons déjà, en passant, rencontré plusieurs, qui sont loin d’être les seuls. Ce que nous ne contesterons pas à Schlegel, c’est l’entière différence du plan général des deux pièces[[31]](#footnote-31). Que cette différence fut inévitable, Molière et Plaute ayant eu à peindre des sociétés qui ne se ressemblaient pas, il le reconnaissait sans doute. Mais il n’avait pas le plan du comique français en grande estime. « L’intrigue d’amour, dit-il[[32]](#footnote-32), est banale, pesamment conduite, et fait souvent perdre de vue le caractère principal. Les scènes d’un vrai comique qu’offre cette pièce sont accessoires et ne ressortent pas nécessairement du sujet. » La prévention a pu seule dicter ce singulier jugement. Que l’amour dont il veut $18$ parler soit celui de Valère et d’ÉIise, ou celui de Cléante et de Mariane, pour le trouver peint d’une main pesante, il faut avoir de la légèreté une idée qui n’est pas celle de nos esprits français. Le reproche de banalité est-il plus acceptable ? Sans doute un amant qui s’introduit sous un déguisement dans la maison de celle qu’il aime, une fille qui veut être mariée à son goût, non à celui de ses parents, un fils rival de son père, et rival naturellement préféré, ce n’étaient pas au théâtre des situations très-nouvelles ; mais elles ont pris de l’intérêt, de l’originalité par le rapport qu’elles ont avec le vrai sujet de la pièce, par le secours que l’auteur y a trouvé pour le développement du principal caractère. Qu’elles fassent perdre ce caractère de vue, c’est le contraire de la vérité : elles le mettent en lumière. Où Schlegel prenait-il donc, dans *L’Avare*, pour les regarder comme accessoires, « les scènes d’un vrai comique ? » Ce nom ne convient-il pas à celles-là seules que remplit la figure d’Harpagon ? Est-ce que les scènes de l’intrigue d’amour lui paraissaient être devenues le sujet ? S’il y a des scènes accessoires, ce sont uniquement celles-ci ; mais, pour être accessoires, elles ne sont point postiches ; elles n’ont pas été inutilement ajoutées afin de compliquer une action trop simple et d’en remplir les vides. Pour que la peinture fut achevée, la passion qui en est l’objet a très-justement paru devoir être mise en relief par le mal ‘qu’elle fait à quiconque se trouve sur son chemin, par tous les désordres qu’elle amène dans la maison, dans la famille, par les sentiments qu’elle y blesse et qu’elle y force à se révolter. Voilà comment Molière a su, non pas seulement amplifier, comme l’exigeait notre scène, mais féconder la matière fournie par le comique latin. Tout ce qu’on pourrait reprocher au double petit roman, dont Schlegel n’a pas voulu comprendre la facile justification, ce serait d’avoir, par la nécessité d’un changement dans l’exposition, retardé cette vive entrée en scène de L’Avare lui-même par laquelle s’ouvre si bien la comédie de Plaute. De là, chez Molière, un peu plus de lenteur dans le commencement. Bien mieux, en revanche, que le rôle à peu près muet de la Phèdre de *L’Aululaire* les rôles d’Elise et de Cléante, contrariés tous deux dans leurs inclinations, vont nous faire connaître L’Avare, père de famille. $19$ Heureusement, pour l’honneur de la critique allemande, elle n’en est pas restée aux injustices de Schlegel. Pour ne citer que Goethe, dont le sentiment est ici d’une valeur tout autre que celui de l’auteur du *Cours de littérature dramatique*, c’est d’une manière bien différente qu’il parlait, en i825, do notre pièce : « L’Avare..., disait-il, dans lequel le vice détruit toute la piété qui unit le père et le fils, a une grandeur extraordinaire et est à un haut degré tragique. Dans les traductions faites en Allemagne pour la scène, on fait du fils un parent : tout est affaibli et perd son sens[[33]](#footnote-33). » Le mot *tragique* cependant est à expliquer. Si, dans cette famille de L’Avare, la tragédie est au fond, Molière ne l’a jamais laissée se montrer plus qu’il ne fallait dans une œuvre qu’il n’aurait pu ; sans grande faute, faire, à aucun moment, tourner décidément et sans mélange au sérieux.

À côté des amours des enfants d’Harpagon, de ces jeunes amours qui, traversés par l’avarice, entrent avec elle dans une lutte très-propre à la mettre en jeu, Molière, s’éloignant là surtout de Plaute, a imaginé un risible amour du thésauriseur barbon. Pour nous faire mesurer toute la force d’une passion, rien de mieux que de nous la laisser voir aux prises, chez le même homme, avec celle de toutes les antres passions qui y est le plus opposée. Mais quelle habile main il a fallu pour sauver la vraisemblance dans la peinture de L’Avare amoureux ! Dans le cœur qu’elle possède, la passion de l’avarice ne connaît guère de rivale : elle l’a trop desséché et rétréci pour qu’une autre passion trouve à s’y loger. Cependant il n’est pas trop incroyable qu’Harpagon, justement parce qu’il n’a, dans son égoïsme, aucune délicatesse de sentiments, ait, malgré son âge, sinon un véritable amour, du moins la fantaisie d’épouser une jeune fille ; et cette fantaisie peut même l’engager dans la dépense d’un souper, qui d’ailleurs est à deux fins, et ne sera pas trop ruineux. Jamais il n’oubliera son or pour Mariane ; si quelque chose le flatte dans la pensée de la prendre pour femme, il veut pourtant qu’elle ait quelque bien ; et quand on vient lui compter comme une $20$ dot ce qu’avec sa frugalité et la modestie de ses ajustements elle ne lui coûtera pas, ne pouvant trouver l’avantage assez palpable, il se promet de réfléchir, et visiblement commence à se sentir dégoûté. Voilà comment, malgré le trait hardiment ajouté, la peinture reste vraie.

Dans le plan que Molière a substitué à celui de Plaute, tout est si bien lié, tout, quoi qu’en ait dit Schlegel, ressort si bien du sujet, que l’on y croit reconnaître comme un seul jet de la pensée, non un habile assemblage d’éléments recueillis de côté et d’autre, de réminiscences. *L’Avare* cependant n’est pas celui des ouvrages de Molière dans lequel on a relevé le moins d’emprunts. On nous paraît, il est vrai, l’y avoir chargé de plus de dettes qu’il n’en avait contracté ; nous allons voir néanmoins que, pour la composition d’un ouvrage où tout semble à sa propre marque, il ne s’est pas fait faute d’aller, comme on aimait à le dire, à la picorée. Mais on sait comment il y allait, riche de son propre fonds. Les observations prises sur le vif de la nature humaine avaient formé ce fonds, dans lequel il faisait rentrer, comme à leur vraie place, beaucoup d’idées comiques qui, dans ses lectures, l’avaient frappé. Il combinait d’une manière si heureuse ces souvenirs, ces emprunts avec ses idées originales, et, dans le travail qui n’appartenait qu’à lui, il les fondait si naturellement, qu’ils s’y trouvaient unis et adhérents sans traces de soudure. Cet art, qui pour lui n’avait rien de laborieux, est très-remarquable dans la comédie de *L’Avare*.

Attachons-nous d’abord à ce qui est certain et à ce qui est essentiel et n’offre pas seulement quelques détails à comparer.

Voici d’abord, dans notre pièce, Harpagon usurier qui, sans le savoir, se trouve être l’honnête prêteur auquel son fils, ignorant lui-même l’étrange rencontre, a été forcé de recourir[[34]](#footnote-34). *La Belle plaideuse* de Boisrobert a une situation toute semblable, amenant entre les deux personnages la même explication, humiliante surtout pour le père[[35]](#footnote-35). Molière garde le $21$ mérite d’avoir, par la force comique de son dialogue, frappé à son coin l’idée dont il s’est emparé, et particulièrement de l’avoir placée dans un tableau où elle a une valeur toute nouvelle. Elle n’en était pas moins très-plaisante déjà dans la pièce où il l’a prise, et dont les vers assez souvent comiques et francs annonçaient déjà l’approche de la bonne comédie. Le mémoire si amusant de notre fesse-mathieu ne fait que développer plus agréablement celui d’un usurier de la même *Belle plaideuse*[[36]](#footnote-36), qui, cette fois, il est vrai, n’est plus L’Avare Amidor, père du prodigue Ergaste. Ce second usurier n’est là qu’une répétition qui ne peut faire autant rire. Tout l’avantage est donc du côté de Molière. On n’en reconnaît pas moins que le surplus de la somme fourni en guenons, en beaux perroquets et en douze canons, tirés d’un navire qui vient du Cap-Vert, a suggéré l’idée de la peau de lézard et du jeu de l’oie renouvelé des Grecs. Molière, sans avoir demandé, comme le Cardinal, une ordonnance à son médecin, avait pris « une drachme de Boisrobert[[37]](#footnote-37) » et l’effet en a été très-bon.

Dans le *Ménagiana[[38]](#footnote-38)*, un autre emprunt est signalé, notable aussi, un peu moins cependant, parce qu’il n’a pas servi au développement du caractère de L’Avare dans sa passion dominante, mais seulement dans ses illusions de vieux galant. Les flatteries de Frosine lorsqu’elle cherche à persuader à Harpagon qu’en dépit de ses soixante ans il n’a jamais été si jeune, et qu’elle lui donne une consultation de chiromancie complaisante[[39]](#footnote-39), sont celles dont le Pasifile des *Suppositi* de l’Arioste (berne le vieux Cléandre[[40]](#footnote-40), qui veut également épouser une jeune personne. Une partie du dialogue de la scène italienne est littéralement traduite par Molière.

Il ne faudrait pas, comme nous en avons averti, trop grossir ce chapitre des imitations qu’on peut trouver dans *L’Avare*. A $22$ en croire le même *Ménagiana*[[41]](#footnote-41), il y aurait apparence que le fameux *sans dot* a été tiré de *La Sporta* du Gelli, vu que, dans cette pièce, Ghirigoro, père de la Fiammetta, montre un semblable penchant à céder à ce motif déterminant du choix d’un gendre[[42]](#footnote-42). Où Plaute suffit, qu’est-il besoin d’aller chercher le Gelli ? La comédie en prose de *La Sporta* est tirée de *L’Aululaire*. Aussi la scène indiquée par le *Ménagiana* n’est-elle pas la seule que l’on ait supposé avoir été utile à notre auteur : « *L’Avare*, dit Riccoboni[[43]](#footnote-43), est en partie emprunté de *L’Aulularia* de Plaute, en partie de *La* *Sporta* del Gelli. » Mais tous les passages de cette dernière comédie qui peuvent la faire comparer avec la nôtre ont la même ressemblance avec celle de Plaute. Si, par exemple, la scène dans laquelle Harpagon et Valère ont tant de peine à se tirer d’une étrange confusion de cassette enlevée et de fille séduite[[44]](#footnote-44) a pour pendant dans *La Sporta* la scène d’un malentendu pareil entre Ghirigoro, préoccupé du vol de sa corbeille, et Alamanno, voleur de l’honneur de sa fille[[45]](#footnote-45), pourquoi penser que l’une ait dû quelque chose à l’autre, lorsque le modèle commun est là dans la pièce de Plaute ?

On doit faire la même remarque sur la comédie des *Esprits* dont on a voulu reconnaître quelques souvenirs dans *L’Avare*. Cette pièce de la Rivey[[46]](#footnote-46), et l’*Aridosio* de Lorenzino de Médicis[[47]](#footnote-47), dont elle est tirée, ont des scènes empruntées à *L’Aululaire*. Il n’est pas douteux que Molière ne connût fort bien l’imitateur français et sans doute aussi l’auteur italien. On a souvent fait $23$ remarquer qu’il n’avait pas dédaigne’, à l’occasion, de mettre à profit d’heureux traits des comédies de la Rivey ; mais ce n’est pas, ce nous semble, ici qu’il faudrait en chercher des preuves incontestables. Dans *Les Esprits*, la scène du désespoir de L’Avare à qui l’on a volé son trésor (il se nomme Séverin) est une des plus dignes du modèle latin par la vivacité avec laquelle elle est écrite[[48]](#footnote-48). Mais il n’y a rien là qui soit plutôt à rapprocher de Molière que de Plaute. On peut comparer d’autres passages, assez ressemblants, des *Esprits* et de *L’Avare* : on n’y trouvera que les rencontres inévitables entre deux auteurs qui ont travaillé d’après le même modèle.

Dans notre comédie cependant, celle de la Rivey ne paraît-elle pas avoir été imitée quelque part où Plaute n’a rien à revendiquer ? C’est au dénouement. Celui de *L’Avare* se fait principalement par l’intervention du père retrouvé de Valère et de Mariane. Ce père, que l’on croyait mort, avait, la suite des désordres de Naples, fui les persécutions. Il y a de même, dans *Les Esprits*, un exilé qui, ramené par la paix, reparaît à propos pour marier sa fille à un des fils du vieil avare. C’est un huguenot, que les troubles religieux avaient forcé de se retirer à la Rochelle, laissant sa fille à la garde d’une parente. Si ce dénouement a suggéré celui de notre comédie, la dette de Molière n’est pas lourde. Ces petits ressorts romanesques, qui, dans plusieurs de ses pièces, délient le nœud de l’intrigue, avaient à ses yeux très-peu d’importance ; et il était tout simple qu’au lien de prendre la peine de les imaginer, il les empruntât volontiers soit aux Italiens directement, soit à leur imitateur, la Rivey. Dans une autre comédie de celui-ci, *La Veuve*[[49]](#footnote-49), il se rencontre des traits plus frappants encore de la merveilleuse, mais peu neuve, reconnaissance qui apporte un secours inopiné aux amours des enfants d’Harpagon. Bonaventure, à la suite aussi de troubles, a fait un $24$ voyage sur mer avec sa femme, qui était grosse ; son vaisseau a donné sur un écueil, et il a pu se sauver sur une planche, laissant sa femme sur le vaisseau qu’il a vu couler à fond[[50]](#footnote-50). A la fin, il retrouve celle qu’il avait pleurée, et, avec elle, une fille qu’il marie.

Ce n’est point le seul rapprochement à faire entre la pièce de *La Veuve* et celle de *L’Avare*. Il y a, dans la comédie de la Rivey, une entremetteuse, du nom de Guillemette, qui a bien de l’air de notre Frosine. Elle dit au vieil Ambroise, amoureux de la veuve : « Je pense  que cette Mme Clémence vous aime comme ses menus boyaux ; car je ne suis jamais auprès d’elle qu’elle ne parle de vous ; mais savez-vous comment ? d’une telle affection que ne croiriez pas[[51]](#footnote-51). » Et comme Ambroise répond qu’on veut cependant le faire passer pour vieil et cassé : « Cassé ! répond Guillemette, vous me semble/, un chérubin. » Est-on bien assuré cependant que cette Guillemette ait prêté à Molière les traits qui certainement la rappellent chez l’intrigante de *L’Avare* ? Il y a bien des rôles semblables dans le théâtre italien, dont ce caractère était une des traditions, et où nous croyons qu’il suffit de reconnaître l’origine du personnage de Frosine, sans qu’il y ait à désigner précisément telle ou telle pièce. Quelques-uns ont indiqué non *La Veuve* de la Rivey, mais une comédie jouée, peu d’années avant *Avare*, à l’Hôtel de Bourgogne, *La Dame d’intrigue*[[52]](#footnote-52) de Samuel Chappuzeau. Les critiques qui ont cherché le modèle suivi par Molière avaient donc l’embarras du choix. Ce qui souvent a fait pencher ce choix du côté de la pièce de Chappuzeau, c’est qu’elle offre avec la nôtre d’autres ressemblances que le rôle de l’intrigante, et beaucoup plus évidentes : ressemblances toutes naturelles d’ailleurs, Chappuzeau ayant été, comme il le dit dans son *Avertissement*, « un peu aidé » par Plaute. Sa *Dame d’intrigue*, ouvrage mal conçu, mais non $25$ sans verve, et où se rencontrent d’assez bons vers, a eu, un moment, pour titre *L’Avare dupé*[[53]](#footnote-53), et doit à *L’Aululaire* ce qu’elle a de plus vraiment comique. On y trouve, imités d’assez près, bien des passages de la comédie latine que Molière a cru devoir négliger. Quant à ceux qui ont été pour les deux auteurs l’objet d’une imitation commune, ils nous font retomber dans ces rencontres forcées, qui ne prouvent rien.

Dans la *Notice* de *L’École des maris*, ayant à comparer[[54]](#footnote-54) avec une scène de cette pièce une scène de *La Discreta enamorada* de Lope de Véga, M. Despois signale aussi, en passant, dans cette faible comédie espagnole, une situation qui offre quelque ressemblance avec celle d’Harpagon et de Cléante prétendant tous deux épouser Mariane. Le vieux capitaine Bernardo veut donner pour belle-mère à son fils une jeune fille aimée de celui-ci et qui l’aime. Il y a dans *L’Avare* une scène où Cléante, après avoir paru faire à Mariane un compliment impertinent, le répare par des douceurs ; et il y en a une dans *La* *Discreta enamorada* où le fils de Bernardo, pour *I* calmer le courroux de son père, demande aussi pardon à sa,future belle-mère, mais ce n’est point de lui avoir montré de la répugnance à devenir son beau-fils, et les deux scènes sont toutes différentes par le sens comme par les détails. Que reste-t-il donc à comparer ? Ceci seulement : un père et un fils qui se disputent le cœur d’une belle. Cette rivalité, qui ne promet pas beaucoup de succès au vieux père, a été de bonne heure un de ces lieux communs du théâtre dans lesquels il n’est pas toujours facile de reconnaître s’il y a eu emprunt et à quelle des nombreuses sources, ou si la même idée ne s’est pas naturellement offerte à plusieurs sans qu’il n’ait à supposer de réminiscences. Cette idée on la rencontre encore, par exemple, dans une comédie de Chevalier, jouée au théâtre du Marais, en 1662, *Les Barbons amoureux et rivaux de leurs fils*. Le rapport qu’il est permis de signaler entre cette pièce et notre *Avare* est celui auquel fait penser le titre ; il n’y en a pas d’autre, comme on peut le voir dans l’analyse que les frères $26$ Parfaict ont donnée[[55]](#footnote-55) du pauvre ouvrage. Malgré Lope de Véga et Chevalier, il est bien peu prouve’ que, dans la rivalité d’Harpagon et de Cléante, Molière ait été imitateur ; il est beaucoup plus incontestable qu’il y a été imité. Tout le monde sait qu’en 1673, moins de cinq ans après *L’Avare*, Racine a mis aux prises l’amour de Mithridate et celui de Xipharès, et que la ressemblance avec la comédie de Molière ne semble pas là toute fortuite, parce que le roi de Pont et Harpagon, ainsi que Voltaire l’a fait remarquer[[56]](#footnote-56), « se servent du même artifice pour découvrir l’intelligence qui est entre leur fils et leur maîtresse. » Cette transposition tragique d’excellentes scènes de comédie a été faite avec un art dont le noble et charmant génie de Racine avait le secret. Y voir un plagiat serait ridicule. Molière non plus ne sera jamais plagiaire, quelques rapprochements, souvent douteux, que l’on découvre entre ses ouvrages et telle ou telle pièce de ses devanciers français ou étrangers. La plupart de ces rapprochements, toujours curieux à faire dans les notes de nos comédies, pourraient, sans inconvénient, être négligés dans une notice, lorsqu’ils n’intéressent pas l’histoire de la composition de l’œuvre ou celle de la critique dont elle a été l’objet.

Nous aurions donc le droit d’arrêter ici le compte des emprunts dont on a chargé l’auteur de *L’Avare*. Il y en a cependant d’autres encore dont on a trop parlé, et qu’on a voulu faire croire trop importants pour que nous refusions d’examiner si le mémoire de cette foule de créanciers, sujet à beaucoup de réductions, n’en a pas été indûment grossi. Ces emprunts auraient été faits à des canevas italiens. Signalés par Riccoboni dans ses *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* (1736)[[57]](#footnote-57), par Cailhava dans *L’Art de la comédie* (1786)[[58]](#footnote-58) et dans les *Études sur Molière* (1802)[[59]](#footnote-59), ils ont été généralement regardés depuis comme incontestables par les éditeurs qui ont commenté notre pièce. Riccoboni s’est avisé $27$ le premier des comparaisons auxquelles pouvait donner lieu *L’Avare* avec certains passages de petites comédies improvisée sur la scène où il était lui-même acteur et auteur. Quelque sincère que fût son admiration pour Molière, et quoiqu’il ne prétendît « rien diminuer de son mérite ni de sa gloire[[60]](#footnote-60), » sa partialité toute naturelle pour un théâtre qui était le sien a dû le porter à exagérer les obligations que le grand comique avait à ce théâtre. « Les Italiens, dit-il, qui ont enchéri silice modèle (*sur Plaute*) ont fourni à Molière les lazzi, les plaisanteries et même une partie du détail[[61]](#footnote-61). » Si bien que, selon lui, les imitations des comédies jouées à l’impromptu se joignant à celles de Plaute et de Celli, « on ne trouvera pas dans toute la comédie de *L’Avare* quatre scènes qui soient inventées par Molière[[62]](#footnote-62). » Cette pièce devient donc un ouvrage *singulier et difficile*, qui « a plus coûté à Molière que deux comédies de son invention[[63]](#footnote-63). » Quoi ? voilà qu’on nous le représente se faisant patient artiste en marqueterie, et se livrant à un labeur sur lequel il sue ! Qui voudra le croire ? Est-ce que la facilité de sa veine comique est plus douteuse dans son *Avare* que dans ses autres ouvrages, fût-il certain qu’on dût ajouter les farces italiennes aux sources diverses où il a puisé ? Riccoboni d’ailleurs ne nous a pas convaincu de cette certitude.

Il cite l’*Amante tradito*, joué à Paris sous le titre de *Lelio et Arlequin valets dans la même maison*, comme ayant donné à Molière son premier acte : « Lelio, dit-il, est amoureux de Flaminia, fille de Pantalon, riche banquier de Venise ; comme il n’est connu de personne dans cette ville, il prend le parti de se mettre au service de ce vieillard, afin d’être plus à portée de jouir de la vue de sa maîtresse Arlequin, valet de Pantalon, devient jaloux de son crédit et ne néglige aucune occasion de le persécuter[[64]](#footnote-64). » Cette même pièce a des scènes que Riccoboni croit avoir été imitées dans les scènes II et III $28$ de l’acte V de *L’Avare* : « Arlequin, par l’animosité qu’il a contre Lelio, vole une bourse et l’accuse d’en être le voleur. Pantalon reproche à Lelio, d’une façon équivoque, l’indignité de son action, et Lelio lui répond de même sur l’amour de Flaminia[[65]](#footnote-65). »

Le *Dottor Bachettone*, auquel Riccoboni s’est imaginé, sans preuves sérieuses, que le *Tartuffe* aussi est redevable, aurait, toujours d’après lui, beaucoup à revendiquer dans la première scène de notre acte II. On y trouve ceci : « Le Docteur dévot et grand usurier a pour ami Pantalon, qui, se trouvant obligé de faire un payement..., prie son ami de lui prêter la somme dont il a besoin.… Le Docteur ne lui donne en argent que les deux tiers de la somme dont ils sont convenus et lui fait voir une liste des choses qu’il lui destine pour l’autre tiers… Cette liste contient d’abord de vieilles hardes et de vieux meubles, et ensuite des choses extravagantes, telles que la barbe d’Aristote, la ceinture de Vulcain, etc., qu’il estime un prix exorbitant[[66]](#footnote-66). »

Des *Case svaliggiate* ou *gli Interrompimenti di Pantalone*, dont le titre français est *Arlequin dévaliseur de maisons*, aurait été tirée la scène V (scène IV dans l’édition originale et dans la nôtre) de l’acte II, où Frosine joue avec Harpagon le même rôle que Scapin avec Pantalon : « Scapin fait accroire à Pantalon que sa maîtresse est amoureuse de lui à la folie. Il lui rend compte des éloges et de l’estime qu’elle fait de la vieillesse et de lui. Pantalon, par un sentiment d’amour et de reconnaissance, ouvre sa bourse et donne à Scapin des poignées d’argent pour chaque trait de louange qu’il lui rapporte[[67]](#footnote-67). » Ces *Case svaliggiate* ont quelque chose qui rappelle le bon tour que Cléante joue à son père, en feignant qu’il désire vivement faire accepter son diamant à Mariane (acte III, scène vu) ; mais la scène italienne est beaucoup moins plaisante, parce que Pantalon (Cailhava le cite sous le nom de Magnifico) n’est pas ordinairement un ladre : « Scapin fait remarquer à Flaminia, maîtresse de Pantalon, le diamant que ce vieillard a au $29$ doigt ; Flaminia le loue. Scapin le prend, afin qu’elle le voie mieux ; il le lui montre, en l’assurant que Pantalon lui en fait présent ; et ce vieillard n’ose dire le contraire, quelque envie qu’il en ait[[68]](#footnote-68). »

Il y a enfin *La Cameriera nobile* *(La Fille de chambre de qualité*), dont une scène ressemble à celle où Valère rosse maître Jacques[[69]](#footnote-69): « Lelio donne des coups de bâton à Scapin, camarade d’Arlequin.… Lelio..., feignant de s’en repentir, donne occasion à Arlequin de faire le brave et de le menacer. Lelio s’en divertit ; il paraît avoir peur et recule devant Arlequin ; mais, en finissant de feindre, il le maltraite, le fait reculer à son tour et le punit de son insolence par quelque coup de bâton[[70]](#footnote-70). » Dans cette pièce, on peut comparer aussi, avec la scène iv de notre acte IV[[71]](#footnote-71), le rôle de conciliateur malicieux que prend Scapin pour s’amuser aux dépens de Pantalon et du Docteur qui se querellent : « Pantalon et le Docteur rivaux en viennent aux mains, et sont deux fois séparés par Scapin, qui, en leur demandant, à chacun en particulier, l’origine de leur querelle, fait aussi accroire à chacun d’eux en particulier que son rival lui cède sa maîtresse, etc.[[72]](#footnote-72). »

Cailhava n’a fait que suivre les indications données par Riccoboni. Il y a bien quelques différences dans ses citations, mais elles sont insignifiantes. Quelques-uns des noms des personnages ne sont plus, chez lui, les mêmes, de nouveaux comédiens tenant alors les rôles. Dans ces canevas, où rien n’était fixe, les changements des noms des acteurs n’étaient pas les seuls. On y intercalait sans cesse de nouveaux développements. A la critique, y cherchant matière à des comparaisons pour lesquelles les dates sont nécessaires, tout échappe dans ces comédies variables au gré de tous les caprices et aussi mobiles que l’eau qui coule. Riccoboni nous avertit[[73]](#footnote-73) qu’elles n’étaient pas imprimées. On n’en saurait donc vérifier les $30$ dates, particulièrement celles des passages où l’on a cru trouver le germe de quelques-unes des idées de *L’Avare*. Riccoboni probablement ne les connaissait que telles qu’on les représentait de son temps. Pouvait-il être sûr que les comédiens improvisateurs n’eussent point ajouté ces passages depuis le temps de Molière, et, l’imitant, au lieu d’être imités par lui, ne se fussent point approprié quelques-unes de ses excellentes plaisanteries ? Il nous dit, à propos d’une de ces scènes italiennes : « Cette scène est plus ou moins soutenue à l’impromptu, suivant le talent des acteurs ; mais ils ont tous, par tradition, un certain nombre de propos ou de répliques principales, dont Molière s’est servi dans son *Avare*[[74]](#footnote-74). »

C’est donc seulement une tradition qu’il allègue : le commencement d’une tradition est souvent impossible à dater. Mais quand on admettrait l’antériorité, très-problématique, des scènes italiennes, objets de ces comparaisons, les ressemblances avec quelques endroits de notre comédie ne prouveraient rien, pour la plupart. Le mémoire usuraire est, nous l’avons dit, dans *La Belle plaideuse*, et, comme là se trouve la scène entre le père usurier et le fils, son emprunteur, il nous paraît clair que Molière a plutôt imité la comédie de Roisrobert que le *Dottor Bachettone*. Quand deux parties réclament une même propriété, l’une ou l’autre réclamation, tout au moins, est mal fondée. La barbe d’Aristote et la ceinture de Vulcain sont des charges bien italiennes, par lesquelles il est probable qu’on a voulu renchérir ou sur Roisrobert ou sur Molière. Celui-ci n’a pas eu besoin non plus des *Case svaliggiate* pour la scène des flatteries de Frosine. Comme il a, sans contestation possible, traduit un passage des *Supposai*, c’est là seulement qu’il a trouvé son modèle, là peut-être aussi que les comédiens de l’impromptu ont trouvé le leur. A plus forte raison, Riccoboni aurait dû rayer de ses papiers l’équivoque entre le vol et l’amour, où s’embarrassent Pantalon et Lelio, dans  l’*Amante tradito*, puisqu’elle est tirée de *L’Aululaire*. Il ne resterait dans le passage cité que l’accusation de vol qu’inspire à Arlequin, comme à maître Jacques, sa rancune contre un serviteur favori. Ce n’est pas là une de ces idées sur lesquelles on ait pu $31$ imprimer une marque évidente de propriété’. N’appartient-elle pas aussi au domaine public, l’idée, commune à l’*Amante tradito* et à *L’Avare*, d’un amoureux qui s’introduit dans la maison de sa maîtresse en se mettant au service du père ? Ce stratagème se voit dans plus d’une comédie, et, dès ce temps-là peut-être, n’était pas neuf au théâtre. La scène où Valère châtie maître Jacques, après avoir feint d’être intimidé par sa jactance, est, dans la pièce, un des détails qui tiennent le moins au sujet, et il y a peu d’intérêt à savoir si Molière la doit à *La Cameriera nobile*[[75]](#footnote-75). II aurait au même canevas une obligation assez légère aussi, un peu plus marquée toutefois, s’il en avait imité la diplomatie de maître Jacques, lorsqu’il met d’accord pour un moment Harpagon et son fils ; mais ne pourrait-on aussi bien dire qu’il s’est quelque peu imité lui-même ? car il y a quelque chose de cette idée comique dans son *Festin de Pierre*, lorsque Dom Juan donne tour à tour contentement à Mathurine et à Charlotte, pour les laisser ensuite aux prises[[76]](#footnote-76).

Le diamant offert à Mariane doit être regardé comme le plus intéressant ici et le plus significatif entre ces souvenirs des comédies jouées à l’impromptu, si ce ne sont pas les acteurs des *Case svaliggiate* qui se sont un jour souvenus de Molière : supposition d’autant moins invraisemblable que, dans la pièce italienne, la scène n’est pas naturelle, se trouvant en contradiction avec un des caractères.

En résumé, bien que nous ayons plus haut reconnu *L’Avare* pour une des comédies où Molière a le plus largement usé de son droit de prendre son bien où il le trouvait, les diverses pièces de théâtre qu’il a pu mettre à contribution ne sont pas aussi nombreuses qu’on l’a prétendu. En tout cas, l’originalité dans l’ensemble, et c’est l’important, demeure très-grande, les détails, qu’ici ou là il a empruntés, ayant pris chez lui un tout autre caractère par la manière dont il les a fait concourir à son action et à l’effet de sa parfaite peinture.

$32$ L’imitation même de *L’Aululaire*, la seule qui compte sérieusement et ne laisse pas tout entier le mérite de l’invention, permet encore d’y faire une très-large part, tant il y a de traits, et certainement des plus expressifs, ajoutés à la physionomie de L’Avare moderne et de nouveauté dans le tableau, profondément vrai, de sa maison qu’il rend malheureuse et force à se mettre en guerre contre lui. Puisque nous voici revenu à *L*’*Aululaire*, remarquons un des reproches qu’on lui a faits et dont nous n’avons pas encore parlé. Comme il en rejaillit quelque chose sur *L’Avare* de Molière, il mérite notre attention : c’est celui d’avoir trop chargé quelques traits. Ces plaisantes exagérations, qui ne sont pas toujours un défaut au théâtre, sont très-ordinaires chez Plaute ; et soit qu’il y ait naturellement entraîné l’auteur moderne, soit que celui-ci, avec mûre réflexion, ait reconnu qu’un tel sujet, pour être gaiement traité, demandait que, sur la scène, on outrât un peu les choses, notre comédie est une de celles où le grand comique français a le moins craint, lui aussi, de dépasser parfois la vraisemblance. Il y a surtout « les autres » mains[[77]](#footnote-77) (la *troisième* main chez Plaute) que l’on a beaucoup critiquées. Dans cette comédie déjà citée de *La Dame d’intrigue*, le même trait était indiqué plus discrètement et avec plus de naturel[[78]](#footnote-78) :

…Çà, montre-moi la main.

— Tenez. — L’autre. — Tenez, voyez jusqu’à demain.

— L’autre. — Allez la chercher : en ai-je une douzaine ?

Sur la finesse, Molière en savait un peu plus long que Chappuzeau. Il faut donc croire qu’il tenait pour légitime de pousser aussi loin qu’il l’a fait la liberté de rire. Peut-être aussi n’était-il pas fâché d’essayer si le sel un peu fort du comique latin ne serait pas encore goûté chez nous, et si l’art ancien, dans ses fantaisies affranchies de toute timidité, n’avait pas quelque chose à apprendre au nôtre. Son génie, qui a su s’approprier les formes les plus diverses données à la comédie sur toutes les scènes, n’était pas fait pour reculer devant certaines des hardiesses dont Rome et Athènes lui donnaient $33$ l’exemple. Dans le grand monologue[[79]](#footnote-79), Harpagon s’en prend aux spectateurs : « Que de gens assemblés !… Quel bruit fait-on là-haut ? » On a eu tort de douter qu’il s’adressât au parterre et aux loges, et de supposer des visions, ou d’excuser l’invraisemblance, comme le comédien Grandmesnil l’essayait[[80]](#footnote-80),- en faisant observer qu’Harpagon, qui n’est pas, comme Euclion, dans la rue, mais dans son logis, peut cependant se mettre à la fenêtre pour appeler au secours. Il est clair que tous « ces gens assemblés » ne sont pas des passants, mais le public du théâtre ; et il suffit de comparer la scène dans *L’Aululaire*, pour être assuré que Molière n’a pas hésité à nous donner du Plaute.

A la différence de l’*Amphitryon* latin, responsable des scènes scabreuses où il a induit Molière, *L’Aululaire* n’a aucune part à prendre dans le blâme que *L’Avare* a paru à de rigides moralistes mériter en quelques endroits : ces endroits sont de ceux où il n’y a pas trace de l’imitation de Plaute. Riccoboni a signalé ce qui, dans notre pièce, ne lui semblait pas d’un bon exemple[[81]](#footnote-81). Il a placé *L’Avare* parmi les comédies *à corriger*[[82]](#footnote-82). Ses remarques sévères sont d’accord avec celles qu’a faites à son tour Jean-Jacques Rousseau ; ce sont les paroles du plus éloquent de ces deux censeurs qu’il faut citer de préférence : « C’est un grand vice, dit Rousseau, d’être avare et de prêter à usure ; mais n’en est-ce pas un plus grand encore à un fils de voler son père, de lui manquer de respect, de lui faire mille insultants reproches, et, quand ce père irrité lui donne sa malédiction, de répondre d’un air goguenard qu’il n’a que foire de ses dons ? Si la plaisanterie est excellente, en est-elle moins punissable ; et la pièce où l’on fait aimer le fils insolent qui l’a faite, en est-elle moins une école de mauvaises mœurs[[83]](#footnote-83) ? » Pour ce qui est du vol, Rousseau n’avait-il donc pas remarqué que, si Cléante en paraît un moment complice, il est clair qu’il ne prétend pas garder le $34$ trésor de son père ? Un emportement irrespectueux dans une des scènes, voilà sa grande faute. L’auteur du *Tableau de Paris*, Mercier, dont, il faut le dire, les jugements comptent bien peu, y voyait un trait « épouvantable[[84]](#footnote-84) », où Molière lui paraissait « impie ». La Harpe, au contraire, refuse d’être scandalisé d’une parole échappée à la colère ; il ne peut non plus regarder le trait d’humeur d’Harpagon comme une malédiction sérieuse, un acte solennel ; et rien ne lui semble plus juste que de montrer L’Avare puni par la haine et le mépris de tout ce qui l’entoure[[85]](#footnote-85). Mais personne n’a plus ingénieusement répondu à Rousseau que M. Saint-Marc Girardin[[86]](#footnote-86). Si le fils d’Harpagon « lui manque de respect, c’est que, dans ce moment, L’Avare, l’usurier et le vieillard amoureux, les trois vices ou les trois ridicules d’Harpagon, cachent et dérobent le père » (p. 263). Il fait remarquer aussi que Molière n’a pas entendu nous donner Cléante pour un fils vertueux. Il montre enfin que dans la scène où ce jeune homme passionné reproche si vivement à son père une infâme usure, et dans celle où il défend son amour avec une colère qui le fait s’oublier plus encore, « le sérieux eût tout perdu, le rire sauve tout » (p. 266). Cette observation si juste, il la rend sensible de la façon la plus spirituelle, en traduisant dans le langage sentencieux et déclamatoire de nos dramaturges modernes les scènes dont on a fait un crime à notre comédie. Il est certain que le rire non-seulement tranche, comme dit Horace, les grandes questions mieux et plus fortement que les déclamations violentes,

….Ridiculum acri

Fortius et melius magnas plerumque secat res[[87]](#footnote-87),

mais qu’il y touche avec plus d’innocence. Nous sommes d’avis aussi, avec le sage auteur du *Cours de littérature dramatique*[[88]](#footnote-88), $35$ que « la comédie, en faisant punir les vices les uns par les autres, représente la justice du monde telle qu’elle est. » Cette manière de comprendre son rôle de justicier mondain (celui des prédicateurs est nécessairement tout autre) était familière à notre grand comique. Souvenons-nous de *George Dandin*, qui, à l’appui de cette remarque, ne serait pas la seule de ses comédies à citer. On peut, il est vrai, répondre qu’avec une telle méthode de correction du mal par le mal, on donne, à côté de la leçon utile, des exemples qui risquent de l’être un peu moins. Mais c’est en quoi la comédie n’offre d’autres dangers que ceux de la vie elle-même. La comédie croit avoir assez fait, quand elle a châtié par le ridicule le vice que, dans telle ou telle de ses œuvres, elle a choisi pour son véritable objet ; et, n’étant qu’une institutrice amusante et légère des hommes, elle ne se pique pas de mettre dans ses enseignements beaucoup plus de précautions que n’en mettent dans les leurs la vie et le monde, dont elle est, avant tout, le tableau. Pourvu qu’elle copie cependant ce tableau avec quelque réserve, nous ferons bien de lui appliquer ce qu’elle-même a sagement dit du monde :

Ne l’examinons point dans la grande rigueur[[89]](#footnote-89).

Les acteurs qui ont créé les rôles de *L’Avare* en 1668 n’ont pas été nommés par Robinet ; il s’est contenté de dire que toute la troupe y jouait fort bien[[90]](#footnote-90) ; nous en savons un peu plus. Le premier rôle, celui d’Harpagon, était joué par Molière : il y excellait, dit l’auteur de la *Lettre sur la vie et les ouvrages de Molière*, insérée au *Mercure de France* de mai 1740[[91]](#footnote-91). L’inventaire de 1673 décrit son costume[[92]](#footnote-92) : « Un manteau, chausses et pourpoint de satin noir, garni de dentelle ronde de soie noire, chapeau, perruque, souliers, prisé vingt livres. » Il y a un passage de son rôle où il a lui-même laissé sa marque personnelle comme acteur, un trait de son signalement, dans une allusion plaisante à la toux dont, en ces années, il $36$ souffrait de plus en plus, à cette toux qui tient tant de place dans le portrait que fait de lui la comédie d*’Élomire hypocondre*, imprimée en 1670. Lorsque Frosine flatte Harpagon sur sa santé visiblement exempte de toute incommodité, il lui répond : « Je n’en ai pas de grandes, Dieu merci. Il n’y a que ma fluxion qui me prend de temps en temps. » La fine intrigante le rassure : « Cela n’est rien. Votre fluxion ne vous sied point mal, et vous avez grâce à tousser[[93]](#footnote-93). » Quelque naturel que soit le trait, Molière n’y aurait pas autant insisté, si sa trop réelle incommodité ne l’avait rendu plus piquant. Au reste, les éditeurs de 1682[[94]](#footnote-94) ne laissent pas de doute sur ce point : « Il s’était joué lui-même, disent-ils, sur cette incommodité dans la cinquième scène du second acte de *L’Avare*. » La remarque n’aurait pas de sens si elle ne supposait que le vieillard catarrheux était représenté par Molière. Il tournait ainsi en effet comique et savait rendre agréable ce qui aurait pu paraître disgracieux chez un comédien. Nous en avons, dans cette même comédie, un autre exemple bien connu. Harpagon, lorsqu’il vient d’éloigner la Flèche qui lui semble un dangereux espion de son or, dit en grognant : « Je ne me plais point à voir ce chien de boiteux-là[[95]](#footnote-95). » Que l’incommode valet boite ou non, qu’importe ? Et pourtant le trait d’humeur est tout à fait naturel chez ce soupçonneux, pour qui cette singulière allure a peut-être quelque chose d’inquiétant. Mais quelque bon parti que Molière ait tiré de cette idée de claudication, il est évident qu’elle ne lui fût pas venue à l’esprit, s’il n’avait voulu rendre plaisante l’infirmité de son camarade Béjard, comme il l’avait déjà fait en lui donnant dans *L’Amour médecin*[[96]](#footnote-96) le rôle du boiteux des Fougerais. Béjard est donc ici désigné clairement comme ayant joué d’original le personnage de la Flèche[[97]](#footnote-97).

$37$ Là se bornent nos renseignements. Aimé-Martin, suivant sa coutume, a complété, sans avertir qu’il se contentait de la vraisemblance, la liste des acteurs de 1668 dans les principaux rôles de notre pièce : *Cléante*, la Grange ; *Élise*, Mlle Molière ; *Valère*, du Croisy ; *Mariane*, Mlle de Brie ; *Frosine*, Madeleine Béjart ; *Maître Jacques*, Hubert. On pourrait croire plutôt que, à ce premier moment, *Élise* fut Mlle de Brie ; *Mariane*, Mlle Molière ; *Valère*, la Grange ; *Maître Jacques*, du Croisy, si l’on s’en rapportait à la liste des acteurs telle que nous la trouvons dix-sept ans plus tard. Il est vrai que, si l’indication n’est pas à dédaigner, nous avons déjà averti ailleurs qu’elle peut quelquefois suggérer des inductions trompeuses. Voici cette distribution des rôles en 1685[[98]](#footnote-98) :

Damoiselles.

|  |  |
| --- | --- |
| Élise. | de Brie. |
| Marianne. | Guérin. |
| Frosine. | Beauval ou la Grange. |

Hommes.

|  |  |
| --- | --- |
| Valère. | la Grange. |
| Arpagon. | Brécourt ou Rosimont. |
| Cléante. | Raisin ou Hubert. |
| Me Simon. | le Comte. |
| Me Jacques. | du Croizy. |
| La Flèche. | Guérin. |
| Une servante. |  |
| Un laquais. |  |
| Le Commissaire. | Dauvilliers ou Beauval. |

Rosimont, l’héritier des rôles joués par Molière, partageait, on le voit, le rôle d’Harpagon avec Brécourt. Celui-ci, déserteur en 1664 de la troupe de Molière, se retrouva en 1682 avec ses anciens camarades qui, après la réunion de 1680, avaient formé, avec les comédiens de l’Hôtel de Bourgogne, la nouvelle Comédie-Française. Il y eut, le 12 juin 1682, un règlement des rôles, qui portait que « les rôles des pièces de Molière, grandes et petites, où Rosimont joue le personnage que jouait feu Molière, seront triples entre lui, Raisin et $38$ Brécourt[[99]](#footnote-99). » Y aurait-il quelque chose à conclure de ce que, dans la liste des acteurs désignés pour les représentations de 1685 à la cour, Brécourt est nommé avant Rosimont son chef d’emploi ? Nous remarquons du moins que, suivant Lemazurier[[100]](#footnote-100), le rôle d’Harpagon était un de ceux qu’il jouait supérieurement. La liste, dressée sans doute dès 1684, ne prouve pas d’ailleurs que la cour ait vu ce comédien dans *L’Avare* en 1685 : le 28 mars de cette année-là, il mourut. A la fin de l’année suivante (novembre 1686), Rosimont aussi était mort. Il y eut sans doute, dans les années qui suivirent, un moment où les comédiens formés par Molière ayant, pour la plupart, disparu, sans avoir encore eu de dignes successeurs, ses comédies furent médiocrement représentées. Le *Journal du marquis de Dangeau* nous apprend[[101]](#footnote-101) que le Roi, ayant été, le 9 octobre 1700, voir la comédie de *L’Avare* dans la tribune de la duchesse de Bourgogne, « ne trouva pas que les comédiens la jouassent bien. Mme la duchesse de Bourgogne le pressa fort de demeurer jusqu’à la fin ; mais il ne put s’y résoudre. » Etait-ce alors Guérin d’Estriché qui tenait le rôle d’Harpagon ? A s’en rapporter à Lemazurier[[102]](#footnote-102), il le jouait « avec un art et en même temps un naturel admirables. » Quoi qu’il en soit, comme il ne fut goûté, dit-on, que dans les dernières années de sa carrière théâtrale[[103]](#footnote-103) (de 1711 à 1717), s’il parut à la représentation du 9 octobre 1700, ce n’était pas lui qui, après Molière et Brécourt, pouvait plaire à Louis XIV. Duchemin, qui devait hériter de ses rôles, débuta, le 27 décembre 1717, par celui d’Harpagon, où il eut un grand succès[[104]](#footnote-104), et ne fit pas regretter son prédécesseur. Mais le plus célèbre des $39$ Harpagon, en laissant, bien entendu, Molière hors de toute comparaison, fut Grandmesnil, excellent comédien, qui aborda la scène de la Comédie-Française en 1790. Nous avons trouvé, dès le commencement de l’an VII (1798), des témoignages de la rare perfection de son jeu dans le rôle de L’Avare. La finesse, le naturel et la vérité qu’il y faisait admirer, sont loués par Etienne et Martainville, dans *L’Histoire du Théâtre français pendant la Révolution*[[105]](#footnote-105) qu’ils publièrent en 1802 ; et par les rédacteurs de l’*Opinion du parterre* en 1803[[106]](#footnote-106) et en 1809[[107]](#footnote-107). On a, au foyer de la Comédie-Française, un beau portrait de Grandmesnil, peint par Desoria, et qui fut exposé au Salon de 1817, un an après la mort du célèbre comédien. Le rôle que le peintre a choisi, pour en perpétuer le souvenir, est celui d’Harpagon, dans la grande scène de son désespoir, et au moment où, croyant arrêter son voleur, il se prend lui-même par le bras. C’est évidemment une preuve que, là surtout, Grandmesnil produisait un grand effet. Quelque unanime qu’ait été l’admiration de ses contemporains, on lui reprochait cependant d’outrer, à de certains moments, les effets comiques de ses rôles. C’est lui, sans nul doute, que Cailhava désigne, quand il se plaint que, dans la scène IV de l’acte IV de notre comédie, « le meilleur de nos Harpagon, » ne se contentant pas de cette indication donnée dans la pièce imprimée : *Il tire son mouchoir de sa poche*, *ce qui fait croire à maître Jacques qu’il va lui donner quelque chose*, « vient de substituer au mouchoir de Molière un morceau de taffetas vert avec lequel il essuie ses yeux[[108]](#footnote-108). » C’était peu de chose d’ailleurs lorsqu’on voyait d’autres interprètes, du rôle tirer « finement de leur poche une bourse dans laquelle est un mouchoir large de quelques pouces[[109]](#footnote-109). » Il y avait aussi le lazzi des chandelles, dont parle Grandmesnil, dans une lettre, citée par Aimé-Martin[[110]](#footnote-110). Grandmesnil donne clairement à entendre que lui-même s’y $40$ prêtait[[111]](#footnote-111) : « Les comédiens, dit-il, ont imaginé le jeu de la bougie, pour égayer une scène[[112]](#footnote-112) que le publie n’écoute jamais sans quelque impatience. Voici comment ce jeu s’exécute : Harpagon éteint une des deux bougies placées sur la table du notaire. A peine a-t-il tourné le dos, que maître Jacques la rallume. Harpagon, la voyant brûler de nouveau, s’en empare, l’éteint, et la garde dans sa main. Mais pendant qu’il écoute, les deux bras croisés, la conversation d’Anselme et de Valère, maître Jacques passe derrière lui, et rallume la bougie. Un instant après, Harpagon décroise ses bras, voit la bougie brûler, la souffle, et la met dans la poche droite de son haut-de-chausses, où maître Jacques ne manque pas de la rallumer une quatrième fois. Enfin la main d’Harpagon rencontre la flamme de la bougie, etc. »

Il serait difficile de dire si ce jeu de scène remontait jusqu’à Molière. Grandmesnil semblerait ne l’avoir pas cru, puisqu’il le donne pour une imagination des comédiens ; et il est certain que, dans la pièce imprimée (encore ne parlons-nous pas de l’édition originale, mais de celle de 1682), on lit seulement cette indication : « Voyant deux chandelles allumées, *Harpagon* en souffle une. » Quoi qu’il en soit, Cailhava nous paraît condamner un peu trop rigoureusement[[113]](#footnote-113) une gaieté à laquelle on trouve ici quelque excuse, surtout dans une pièce qui, nous l’avons fait remarquer, est une de celles où Molière a cru pouvoir oser quelques exagérations de plaisanteries, à la façon de Plaute. Mais une fois en veine de lazzis dont l’auteur ne s’était point avisé, bientôt on s’en permit d’absolument ridicules. Cailhava parle de comédiens qui, dans le personnage de Cléante, montaient, pour témoigner leur joie, sur les épaules de la Flèche[[114]](#footnote-114), au moment où il donne avis qu’il a mis la main sur le trésor. Quelques Frosine du même temps prêtaient à Molière des équivoques indécentes dans des passages de leur rôle qui ont porté malheur aussi aux imitateurs anglais dont $41$ nous aurons tout à l’heure à parler. Ces fautes de goût, dont Cailhava avait été témoin, il a bien fait de les signaler sévèrement, pour ne pas s’en laisser perpétuer la tradition.

Si, depuis Grandmesnil, il ne paraît pas s’être rencontré d’Harpagon aussi parfait, le rôle cependant a été joué avec grand succès par Duparai, par Guiot et, un peu plus tard, par Provost. Au temps de Grandmesnil, la Rochelle était excellent dans le personnage de maître Jacques, que Michot, au commencement de ce siècle, a fort bien représenté aussi. On se souvient aujourd’hui encore de la verve de Firmin, jouant Valère, particulièrement dans la scène V de l’acte Ier, où il se moque si bien d’Harpagon, en le flattant sur sa grande raison de « sans dot ».

Voici quelle a été dans ces dernières années, à la Comédie-Française, la distribution des principaux rôles de *L’Avare* ; les acteurs que nous allons nommer, ayant été à Londres en juin 1879, y ont eu, dans notre comédie, le même succès qu’à Paris :

|  |  |
| --- | --- |
| Harpagon | MM. Got. |
| Cléante | Delaunay. |
| Valère | Worms. |
| Maître Jacques | Thiron. |
| La Flèche | Coquelin cadet. |
| Mariane | Mmmes Reichemberg. |
| Élise | Baretta. |
| Frosine | Dinah Félix. |

*L’Avare* a tenté bien naturellement plus d’un versificateur. La *Bibliographie moliéresque* enregistre, sous les nos 522-529, huit essais de mise en vers, sept complètes, une de quatre scènes seulement du Ier acte (Rouen, 1844). La plus ancienne, par Mailhol, imprimée en 1775, a été représentée, en 1813, sur le théâtre de l’Impératrice (Odéon). La suivante, en vers blancs, a pour auteur le comte de Saint-Leu, Louis Bonaparte[[115]](#footnote-115), père de Napoléon III. Quatre ont été faites, ou imprimées soit à part, soit dans des recueils, Avignon (1836), Arras (1845), le Mans (1859)[[116]](#footnote-116), Douai (entre 1867 et 1869). $42$ Une enfin fait partie du théâtre complet de Christian Ostrowski (Firmin-Didot, 1862, tome II, réimprimée en 1874 avec quelques corrections) ; elle portait, au moins dans la Ire édition, ce titre étrangement construit : *L’Avare*, comédie en cinq actes, en vers, de Molière, *imitée par Chr. O*.

Parmi les imitations de *L’Avare* sur les scènes étrangères (il ne s’agit pas des simples traductions qui seront nommées ci-après), l’Angleterre en a eu deux que l’on trouve partout citées et dont Voltaire a parlé[[117]](#footnote-117). Les quelques mots très-justes qu’il en a dit pourraient suffire. La célébrité de ces ouvrages nous engage cependant à en parler un peu moins sommairement. Tous deux sont intitulés *the Miser*, traduction exacte du titre de Molière. Voltaire a rendu avec fidélité les outrecuidantes paroles de Shadwell dans sa préface. Nous lisons dans celte même préface : « C’est la dernière pièce qui fut représentée sur le théâtre du Roi, à Covent-Garden, avant le fatal incendie qui le détruisit[[118]](#footnote-118). » L’événement eut lieu le 5 février 1672[[119]](#footnote-119). Les premières représentations de la comédie de Shadwell sont de l’année précédente. C’est donc du vivant de Molière que son *Avare* a été présenté au public anglais, sous une forme certainement très-anglaise.

Shadwell déclare que notre comédie a trop peu de personnages et trop peu d’action, et que la scène où il la veut introduire en exige davantage. Il y a pourvu, et de telle façon qu’il a été bien fondé à revendiquer comme vraiment sienne plus de la moitié de la pièce[[120]](#footnote-120). Les scènes dont il a enrichi le sujet, trop simple selon lui, sont des scènes de tavernes et de lieux pires encore ; les personnages qu’il a ajoutés sont d’ignobles débauchés, des idiots, des filous et des filles de joie. En général, dans ces années de la Restauration, la comédie $43$ en Angleterre n’est, M. Taine l’a bien dit, qu’ « un répertoire de vices[[121]](#footnote-121). » Théodora, fille de L’Avare Goldingham, est aimée par Bellamour, qui s’est rais, comme Valère, au service du père de sa maîtresse ; mais il a pour rival un certain Timothy, lequel tient à Théodora les plus vilains discours, et, dans une de ses galantes entrevues, tombe ivre mort devant elle. Le père avare veut profiter de l’ivresse d’un si agréable prétendant pour le faire marier à sa fille par un prêtre « à vingt sols ». Le frère de Théodora, qui a nom Théodore, et représente notre Cléante, a pour amis les odieux libertins dont nous avons parlé, et, sans être un aussi parfait vaurien qu’eux, n’est pas toujours indigne de leur société. Dans une scène où il courtise Isabelle, qui est la Mariane de Molière, il fait, dans un aparté, de très-grossières réflexions sur l’honneur des femmes. En même temps, ce n’est pas seulement un fils emporté qui oublie un moment le respect dû à son père : il forme l’honnête projet d’engager ce père, en flattant son avarice, dans une conspiration contre le gouvernement. Il lui propose de garder, moyennant forte récompense, des caisses d’armes appartenant aux rebelles. Goldingham lui répond : « Je vais de ce pas révéler au roi le complot et vous faire pendre ; » puis, séduit par la vue des cent pistoles promises, il accepte le dépôt. La Frosine de Molière est, dans la pièce anglaise, une Mrs Cheatly, qui, après avoir flatté le vieillard pour lui faire épouser Isabelle, finit par changer ses batteries, et lui parle d’une comtesse qui désire se marier avec lui, et qui est plus riche qu’Isabelle. Elle fait jouer le rôle de cette comtesse par une courtisane de bas étage. Au dénouement, Théodore avertit qu’il gardera la cassette volée par le valet Robin, ou dénoncera la complicité de son père dans la conspiration dont lui-même a été l’agent provocateur. Cette impudente menace de délation force Goldingham à abandonner ses chers écus. Théodore pourra se marier avec Isabelle, et Théodora avec Bellamour, lequel se trouve être le frère d’Isabelle ; et, pour que la comédie finisse en couronnant la flamme de tous les personnages, Timothy et son père Squeeze se marient avec deux filles perdues. Aux belles inventions de Shadwell les $44$ principales scènes de notre *Avare* se trouvent mêlées ; mais avec quelle délicatesse dans l’imitation ! Cette imitation garde la même finesse, la même légèreté jusque dans les emprunts qu’elle fait aux détails, aux traits les plus saillants du dialogue. Cheatly, au lieu de dire à Goldingham qu’elle marierait le Grand Turc avec la République de Venise, lui vante ainsi son talent : « J’aurais voulu être pendue, si je n’avais marié le Pape avec la reine Elisabeth ; » et pour mieux appuyer sur la plaisanterie, le vieillard répond : « Je n’aurais pas aimé que la chose se fit : cela aurait pu gâter la Réforme. » On se souvient que Frosine, habile dans les moyens de se procurer des vaches à lait, dit à la Flèche : « Mon Dieu, je sais l’art de traire les hommes. » Voltaire trouvait déjà l’expression grossière[[122]](#footnote-122) ; c’est un peu trop de sévérité. Voici la traduction de Mrs Cheatly : « Je vous le garantis, j’ai une façon d’étourdir les gens en les chatouillant, tout comme on fait des truites. » Et Shadwell se flattait d’embellir Molière !

Fielding n’eut pas cette ridicule prétention lorsque, en 1732, il fit représenter à Drury-Lane son essai d’imitation beaucoup plus heureux[[123]](#footnote-123). Dans le prologue en vers, « écrit par un ami » (cet ami, n’est-ce pas lui-même ?), il est dit : « Heureux notre poète anglais, si vos applaudissements garantissent qu’il n’a pas fait de tort à l’auteur français ! c’est là sa seule crainte. Il est sauvé, s’il a laissé Molière sain et sauf. » On savait mieux alors en tout pays ce que Molière valait. Ce modèle qu’on avait appris à respecter, Fielding l’a suivi de près, traduisant, peu s’en faut, les plus beaux passages, non de L’*Aululaire*, mais de *L’Avare*. Ses premières scènes cependant lui appartiennent ; et, dans les dernières, comme il voulait éviter le dénouement postiche, il a tiré le sien du fond même de la comédie, l’ayant, dans cette vue, préparé par une intrigue un peu plus compliquée. C’est peut-être mieux ainsi, sans que l’amélioration nous paraisse très-importante. En somme, l’œuvre de Fielding est $45$ digne d’éloge, et, lorsqu’elle eut à Londres le succès dont parle Voltaire, on y fut juste pour l’imitateur et pour le modèle. La comédie, chez nos voisins, au dix-septième siècle, avait été bien plus éloignée de notre politesse dans le même temps, qu’elle ne le fut au siècle suivant. Comme il faut toujours cependant que, dans la peinture des mœurs, le théâtre comique en Angleterre s’éloigne de notre goût, quelques reproches pourraient être faits à Fielding, celui, par exemple, d’avoir gâté le personnage de Mariane en la représentant comme une fille très-coquette, et comme une joueuse qui a toujours lès cartes à la main. Mais, dans son imitation, en général fidèle, on n’aurait pas beaucoup de semblables fautes à relever.

La première édition de *L’Avare* porte la date de 1669 ; c’est un in-12 de 150 pages numérotées, précédées de deux feuillets non chiffrés ; voici le titre :

L’Avare,

Comédie.

*Par J. B. P. Molière*.

A Paris,

Chez Jean Ribou, au Palais, vis-à-vis la porte de l’église de la Sainte Chapelle, à l’image S. Louis.

M. DC. LXLX.

*Avec privilège du Roy*.

Dans le fleuron qui orne ce titre est gravée la lettre M. Le dernier acte est imprimé en caractères plus petits que les quatre précédents.

L’Achevé d’imprimer pour la première fois est du 18 février 1669 ; le Privilège, daté du dernier jour de septembre 1668, est donné, pour sept années, à Molière, qui a cédé son droit « à Jean Ribou, marchand libraire à Paris[[124]](#footnote-124). »

Une seconde édition ou plutôt une contrefaçon a été publiée en 1G69, et une troisième, qui offre plusieurs variantes, en 1670.

*L’Avare* a été souvent traduit et en beaucoup de langues.

$46$ Parmi les versions ou imitations séparées, il y en a une en dialecte génois *(s. I. n. cl*.) ; trois en espagnol (1760 ?, 1800, 1820) ; deux en portugais (Lisbonne, 1787, Rio de Janeiro, 1842) ; une en roumain (1836) ; deux en anglais (1732, 1792), sans compter les imitations de Shadwell et de Fielding, dont il est parlé plus haut[[125]](#footnote-125), la seconde souvent réimprimée ; trois en néerlandais (1685, 1806, 1862) ; quatre en allemand (1670, 1775, 1868, 1874 ?) ; quatre en danois (1724, 1841, et une *s. I. n. cl*.) ; cinq en suédois (1731, 1735, 1806, 1858, 1863) ; deux-en russe (1757, 1832) ; une en serbo-croate (1870) ; plusieurs en polonais (une de 1778, une autre de 1822) ; une en tchèque (1852) ; trois en grec moderne (une de 1816, et deux de 1871, dont l’une est l’œuvre de M. Skylissis ; dans cette dernière et dans celle de 1816, par Constantin Oeconomos, le lieu de la scène a été transporté en Orient[[126]](#footnote-126)) ; deux en arménien (l’une de 1851) ; deux en magyar (la première, dont la scène est non plus à Paris, mais à Comorn, représentée en 1792, la seconde imprimée en 1821) ; enfin une imitation en turc a été jouée, il y a quelques années, sur un théâtre de Constantinople.

Selon notre habitude, nous ne parlons pas ici des traductions de la pièce publiées dans les versions anciennes ou $47$ récentes du théâtre complet ou choisi de Molière, à moins qu’elles n’aient été l’objet d’un tirage à part ou ne fassent partie de très-courts recueils.

Acteurs.

$51$ Harpagon[[127]](#footnote-127), père de Cléante et d’Élise, et amoureux de Mariane.

Cléante, fils d’Harpagon, amant de Mariane.

Elise, fille d’Harpagon, amante de Valère.

Valère, fils d’Anselme, et amant d’Elise.

Mariane, amante de Cléante, et aimée d’Harpagon.

Anselme, père de Valère et de Mariane.

Frosine, femme d’intrigue.

$52$ Maître Simon, courtier.

Maître Jacques, cuisinier et cocher[[128]](#footnote-128) d’Harpagon.

La Flèche, valet de Cléante.

Dame Claude, servante d’Harpagon.

Brindavoine et La Merluche, laquais d’Harpagon.

Le Commissaire et son Clerc.

La scène est à Paris[[129]](#footnote-129).

## Monsieur de Pourceaugnac.

Comédie-ballet.

Faite à Chambord, pour le divertissement du Roi, au mois de septembre 1669,

Et représentée en public à Paris, pour la première fois, sur le théâtre du palais-royal, le l5e novembre de la même année 1669.

Par la troupe du Roi.

### Notice.

$211$ Voltaire a pu, sans manquer de respect à Molière, donner le nom de farce à la petite comédie de *Monsieur de Pourceaugnac*. Ce fut devant la cour qu’elle fut jouée pour la première fois ; c’était pour l’amusement de la cour qu’elle avait été composée. Voilà donc encore une occasion de remarquer que lorsque Molière a, dans quelques scènes,

Quitté, pour le bouffon, l’agréable et le fin[[130]](#footnote-130),

s’il a été trop ami de quelqu’un, ce n’a pas toujours été du peuple, comme l’a dit Boileau, mais souvent du grand Roi, qui voulait se dérider, et souffrait plus volontiers la vue des apothicaires que celle des magots de Téniers.

On était à Chambord, où, pour varier les plaisirs de la chasse, toutes sortes de divertissements y furent mêlés, danses, musique, comédies. On fit venir la troupe de Molière, que l’on garda près de cinq semaines, ainsi que nous l’apprend le *Registre de la Grange* : « Mardi 17 [septembre 1669]. La Troupe est partie pour aller à Chambord. On y a joué, entre plusieurs comédies, le *Pourceaugnac* pour la première fois. Le retour a été le dimanche 20e octobre. » Cette note ne précise pas la date de la première représentation ; mais nous la connaissons par la *Gazette* et par une des lettres en vers de $212$ Robinet. Ce fut le 6 octobre 1669. Voici le premier de ces témoignages[[131]](#footnote-131) : « De Chambort,… 7 octobre 1669. — Leurs Majestés continuent de prendre ici le divertissement de la chasse ; et hier Elles eurent celui d’une nouvelle comédie, par la troupe du Roi, entremêlée d’entrées de ballet, et de musique, le tout si bien concerté, qu’il ne se peut rien voir de plus agréable. L’ouverture s’en fit par un délicieux concert, suivi d’une sérénade de voix, d’instruments et de danses ; et dans le 4e intermède il parut grand nombre de masques, qui, par leurs chansons et leurs danses, plurent grandement aux spectateurs. La décoration de la scène était pareillement si superbe, que la magnificence n’éclata pas moins en ce divertissement que la galanterie : de manière qu’il n’était pas moins digne de cette belle cour que tous ceux qui l’ont précédé. »

De son côté, Robinet écrivait, parlant de la cour[[132]](#footnote-132) :

...Du mois courant le sixième,

Elle eut un régale nouveau,

Également galant et beau,

Et même aussi fort magnifique,

De comédie et de musique,

Avec entr’actes de ballet

D’un genre gaillard et follet,

Le tout venant, non de copiste,

Mais vraiment du seigneur *Baptiste[[133]](#footnote-133)*

Et du sieur *Molière*, intendants

(Malgré tous autres prétendants)

Des spectacles de notre *Sire*. […]

Les actrices et les acteurs

Ravirent leurs grands spectateurs,

Et cette merveilleuse troupe

N’eut jamais tant le vent en poupe.

Dans le titre de la pièce (1re édition, 1670) un mot est à $213$ remarquer : « *Monsieur de Pourceaugnac*, comédie faite à Chambord pour le divertissement du Roi. » Les éditeurs de 1682 (au tome V), reproduisant ce titre, ajoutèrent : « au mois de septembre 1669. » *Faite* signifie — t-il ici *jouée*, comme on peut le croire ailleurs (voyez ci-après *Le Bourgeois gentilhomme*) ? Alors la date ajoutée dans l’édition de 1682 serait inexacte, la première représentation n’ayant pas été donnée en septembre, mais en octobre. On doit donc peut-être entendre que Molière improvisa *Pourceaugnac* à Chambord même, en quelques jours de la seconde quinzaine de septembre, laissant encore le temps à Lulli d’écrire sa musique : nouvel exemple de la rapidité avec laquelle étaient composées et apprises ces petites pièces commandées par le Roi.

La nouvelle comédie ne fut représentée à la ville que vingt-cinq jours après le retour de la troupe, le 15 novembre. Elle y eut un grand succès, comme l’attestent les recettes, d’autant plus dignes d’attention que, jouée le premier jour avec *Le Sicilien*, elle tint seule ensuite la scène, sans faire place à d’autres représentations, jusqu’à la fin de cette année 1669. Nous copions le *Registre de la Grange* :

Pièce nouvelle de M. de Molière :

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Vendredi 15 [novembre 1669] | *Sicilien* et *Pourceaugnac* | 1205tt 10s |
| Dimanche 17 novembre | *Pourceaugnac* | 1249 |
| Mardi 19 | *Pourceaugnac* | 849 |
| Vendredi 22 novembre | *Pourceaugnac* | 931 |
| Dimanche 24 | *Pourceaugnac* | 995 |
| Mardi 26 | *Idem* | 509 10 |
| Vendredi 29 | *Idem* | 578 10 |
| Dimanche 1er décembre | *Idem* | 589 10 |
| *Interruption* | | |
| Dimanche 8 | *Idem* | 685 10 |
| Mardi 10e | *Idem* | 579 10 |
| Vendredi 13 | *Idem* | 653 5 |
| Dimanche 15 | *Idem* | 883 10 |
| Mardi 17 | *Idem* | 552 |
| Vendredi 20e | *Idem* | 523 |
| Dimanche 22 | *Idem* | 579 15 |
| Mardi | *Néant* |  |
| Vendredi 27 | *Idem* | 623 |
| $214$ Dimanche 29 décembre | *Pourceaugnac* | 677 |
| Mardi 31 | *Idem* | 323 10s[[134]](#footnote-134) |

Robinet revenant à *Pourceaugnac*, dans sa *Lettre à Madame* du 23 novembre 1669, en parle comme ayant assisté à deux des premières représentations. Le passage est à citer : il nous apprend que Molière jouait le rôle du gentilhomme limousin, où il était merveilleusement plaisant, et aussi que le bruit courait dès lors d’une malicieuse personnalité, soupçonnée dans la pièce :

Enfin j’ai vu, *semel* et *bis*,

La perle et la fleur des marquis[[135]](#footnote-135)

De la façon du sieur *Molière*,

Si plaisante et si singulière.

Tout est, dans ce sujet follet

De comédie et de ballet,

Digne de son rare génie,

Qu’il tourne certe et qu’il manie

Comme il lui plaît, incessamment,

Avec un nouvel agrément.

Comme il tourne aussi sa personne,

Ce qui pas moins ne nous étonne,

Selon ses sujets, comme il veut,

Il joue autant bien qu’il se peut

Ce marquis de nouvelle fonte,

Dont, par hasard, à ce qu’on conte,

L’original est à Paris,

En colère autant que surpris

De s’y voir dépeint de la sorte.

Il jure, tempête et s’emporte,

$215$ Et veut faire ajourner l’auteur

En réparation d’honneur,

Tant pour lui que pour sa famille,

Laquelle en *Pourceaugnacs* fourmille.

Peut-être est-ce quelque rieur

Qui de ce conte est inventeur[[136]](#footnote-136).

Quoi qu’il en soit, voyez la pièce,

Vous tous citoyens de Lutèce :

Vous avouerez de bonne foi

Que c’est un vrai plaisir de roi.

D’un on dit assez vague, et dont Robinet ne garantissait pas l’exactitude, sortit plus tard une légende circonstanciée. Non seulement « ce marquis de nouvelle fonte » était, en propre original, à Paris, mais il avait été vu sur le théâtre, où il s’était pris de querelle avec les comédiens. Molière, pour le punir de son incartade, le traduisit en ridicule dans sa comédie. On trouve cette anecdote dans Grimarest[[137]](#footnote-137), biographe si souvent mal informé ou même trop inventif. Ce n’est point un témoignage de si peu de valeur qui permettrait d’affirmer que le plaisant personnage n’est pas un portrait fait d’imagination. Certains traits toutefois semblent avoir quelque chose de particulier, d’individuel. N’y a-t-il qu’un type général, une figure de hobereau quelconque, dans cet « avocat de Limoges, » dans cet homme de condition « qui a étudié en droit, » et, malgré la rétractation de l’aveu qu’il en a d’abord fait, le prouve si bien à la manière dont il parle information, ajournement et conflit de juridiction[[138]](#footnote-138) ? De telles singularités, qui nous semblent loin pourtant de faire de *Pourceaugnac*, comme le voudrait Charles Perrault[[139]](#footnote-139), une sorte de première épreuve du *Bourgeois gentilhomme*, ressemblent à un signalement. Et comme Molière s’amuse à taquiner ce souffre-douleurs sur l’air dont la nature a dessiné sa figure, sur la manière dont il est bâti ! Quelle cruauté dans le choix du nom de la victime, auquel la terminaison n’ôte rien de sa transparence ! quel $216$ acharnement à la persécuter, à lui jouer mille tours ! Un personnage en l’air excite-t-il une telle verve de moquerie ?

Ce qui frappe encore, dans notre pièce, c’est que Molière ne paraît pas avoir désigné au hasard la ville où il a été chercher son homme. Limoges a grande part dans ses railleries. Est-ce que Limoges est un pays comme un autre, un pays chrétien ? Une belle personne est-elle faite pour épouser un Limousin ?

Il faut, ce semble, que Molière ait eu, comme Robinet l’avait entendu conter, un modèle vivant, qui se trouvait être de Limoges ; et alors ce pays n’a été ridiculisé qu’en vue d’un certain Limousin ; ou bien que Limoges ait été le véritable objet de la satire.

Mais alors pourquoi cette hostilité contre une ville, contre une province qui en vaut bien une autre, et, pas plus au dix-septième siècle qu’en tout autre temps, n’aurait dû tant prêter à rire ? Voici comment la Fontaine en parlait en 1663, dans une de ses lettres à sa femme : « Je vous donne les gens de Limoges pour aussi fins et aussi polis que peuple de France. Les hommes ont de l’esprit en ce pays-là[[140]](#footnote-140) ; » et la Fontaine s’y connaissait. Disons tout cependant. Cette apologie même des Limousins donne à penser. Elle semblerait, par le tour de la phrase, une réponse faite, après expérience, à quelque railleur qui aurait devancé Molière, peut-être à un préjugé répandu. Il faut d’ailleurs citer plus complètement. Après avoir parlé de la table de l’évêque de Limoges et de sa vie de grand seigneur, la Fontaine ajoute : « N’allez pas vous figurer que le reste du diocèse soit malheureux et disgracié du ciel, *comme on se le figure dans nos provinces*. »

Telle était donc, sans qu’on eût attendu *Monsieur de Pourceaugnac*, l’idée qu’on se faisait en Champagne, et sans doute aussi à Paris, du pays limousin, l’idée de quelque chose de disgracieux, de béotien. Tout en protestant, la Fontaine avouait qu’il n’y goûtait pas beaucoup les « coutumes, façon de vivre, occupations, compliments sur tout ; » et, malgré sa bienveillance, il faisait quelques réserves, avec une pointe de malice : $217$ Ce n’est plus un plaisant séjour :

........................................................

Beaucoup d’ail, et peu de jasmin.

On peut remonter plus haut. Pourquoi Rabelais a-t-il été prendre un écolier limousin[[141]](#footnote-141), pour lui donner à contrefaire « le langaige françois » en écorchant le latin ? Pantagruel dit à l’écolier : « Tu es Limosin pour tout potaige, et tu veulx ici contrefaire le Parisian. » Il semble que là nous trouvions la trace d’une ancienne réputation de barbarie, qui, au siècle suivant, avait pu se perpétuer. On aurait donc quelques raisons de penser que Molière n’avait fait que suivre un préjugé populaire.

On a cependant supposé qu’il n’avait pas jeté le ridicule sur Limoges sans quelque motif particulier. C’était, a-t-on dit, une vieille rancune. Au temps où il jouait dans les provinces, les Limousins l’auraient sifflé, dans ses rôles tragiques sans doute, où l’on veut qu’ils n’aient pas eu si grand tort de ne pas le goûter. C’est, il faut le dire, une tradition qui paraît s’être formée à Limoges[[142]](#footnote-142), et peut-être pour le besoin de la cause, le patriotisme local s’y étant toujours beaucoup ému des railleries de notre auteur. On regarde, il est vrai, comme probable, lorsque l’on suit l’itinéraire de la troupe de Molière, qu’en 1649 elle s’arrêta quelque temps à Limoges ; mais jusqu’ici les preuves positives ont manqué. On pourrait en voir une, mais qui ne serait pas tout à fait suffisante, dans la connaissance que Molière montre du pays, lorsque les personnages de sa comédie n’oublient ni le cimetière des Arènes, où l’on se promène, ni l’église de Saint-Étienne, ni même le traiteur Petit-Jean, qui n’a pas l’air d’être inventé. On assure qu’il s’est trompé en ornant le vilain mot *Pourceau* de la terminaison *gnac*, au lieu de *gnaud*, qui seule est limousine[[143]](#footnote-143). De cette petite inexactitude il n’y aurait rien à conclure.

$218$ M. Eudore Soulié, ayant remarqué que le premier mari de Geneviève Béjard, Léonard de Loménie de Villaubrun, au contrat duquel Molière a signé le 25 novembre 1664, était fils d’un bourgeois de la ville de Limoges, n’a pas regardé comme impossible que l’auteur de *Pourceaugnac* ait pensé à ce beau-frère de sa femme, lorsqu’il a mis sur la scène un gentillâtre limousin[[144]](#footnote-144). Pour donner à cette supposition quelque solidité, il faudrait connaître des circonstances, qui nous échappent, dans les relations de Molière avec cette famille des Loménie.

Nous avons, dans tout cela, le regret de ne pas sortir des conjectures. Il paraît bien toutefois qu’il y a quelque chose. On aura toujours peine à croire que Pourceaugnac soit une figure dessinée par le seul caprice et que le nom de son pays ait été pris au hasard. Quoi qu’il en soit, on ne peut voir là qu’une petite curiosité anecdotique. Qu’il s’y mêle ou non une personnalité, la pièce est très-gaie : cela suffit. Elle a même quelquefois d’autres mérites que cette gaieté à bride abattue.

La trop facile plaisanterie des lavements nous trouvera-t-elle plus sévère que le majestueux monarque, et nous défendra-t-elle de goûter ce qui, dans le *Pourceaugnac*, n’est pas indigne de Molière ? Il n’y a pas une de ses plus légères improvisations qui, dans maint endroit, ne le fasse reconnaître ; et celle-ci ne fait pas exception. Une vraie force comique a trouvé place dans les scènes où se poursuit la guerre que l’auteur avait déclarée à la médecine. La consultation des deux docteurs de notre comédie n’est pas, dans son exagération nécessaire au théâtre, une satire moins frappante de vérité, que celle des quatre charlatans de la Faculté dans *L’Amour médecin* ; et elle ne la répète pas. La dissertation savante et très-étendue des disciples de Galien y est la piquante nouveauté. M. Maurice Raynaud[[145]](#footnote-145) a fait remarquer qu’elle est aussi fidèlement calquée que la plaisanterie le permettait sur le galénisme à la mode. Molière savait toute cette belle science sur le bout du doigt. Nous ne l’imaginons pas entouré, à Chambord, des notes que lui aurait communiquées son ami et médecin Mauvillain ou de doctes thèses médicales, lorsque, $219$ au courant de la plume, comme nous inclinons à le supposer, il y écrivait son *Pourceaugnac*.

Il ne devait pas avoir là sous les yeux plus de pièces de théâtre ou de recueils de vieux contes que de livres de médecine. Lorsque Robinet a dit que notre comédie n’est pas œuvre « de copiste[[146]](#footnote-146), » on peut entendre, besoin de rime à part, qu’il a voulu en louer l’originalité. Elle n’est pas douteuse en effet. S’il y a des scènes de *Monsieur de Pourceaugnac* où l’on a cru remarquer quelques emprunts, il ne faut probablement songer qu’à des réminiscences, dont à peine il a dû se rendre compte. Il y avait une large provision dans sa mémoire.

Voyons ce que les commentateurs ont découvert. L’endroit où les deux fourbes, Sbrigani et Nérine, font échange de compliments sur leur coquinerie et sur leurs démêlés avec la justice, a rappelé à quelques-uns une scène de *l’Asinaire*[[147]](#footnote-147) de Plaute, qui nous montre également les deux esclaves Léonide et Liban se tressant l’un à l’autre des couronnes pour tant d’exploits de pendards et tant d’étrivières reçues. La ressemblance des deux dialogues est grande. Il se peut cependant que Molière se soit plutôt souvenu des comédies italiennes, dans lesquelles avaient passé quelques figures du théâtre latin, et se retrouvaient les esclaves effrontés de Plaute, devenus des valets de sac et de corde ou de bas intrigants qui vivent d’industrie. Ce sont des types que notre théâtre a souvent reproduits. Nous ne saunons dire, par exemple, si le Sage, dans *Crispin rival de son maître*, a pris aux Italiens ou à Molière les personnages de Crispin et de Labranche, qui, dans une scène surtout, pleine de leurs impudentes forfanteries[[148]](#footnote-148), font si bien souvenir de Sbrigani et de Nérine.

On a signalé[[149]](#footnote-149), dans *Pourceaugnac*, un autre rapprochement à faire avec une comédie de Plaute, *Les Ménechmes*. Le vieux beau-père de Ménechme d’Epidamne, persuadé sérieusement que son gendre est devenu fou, le met entre les mains d’un médecin, qui lui fait subir un interrogatoire[[150]](#footnote-150), à la façon des médecins chargés de guérir le gentilhomme limousin. Il est vrai que l’Eraste de Molière et ses complices ne croient pas à $220$ la folie de celui-ci et qu’ils l’ont imaginée pour le persécuter. Voilà la différence : elle n’empêche pas la situation comique d’être à peu près la même.

S’il faut absolument que Molière ait été aidé par quelque souvenir, il est assez naturel de penser d’abord à celui-là. On en a supposé quelques autres, qu’il aurait dit aller chercher plus loin, dans des livres moins connus, et probablement moins familiers à sa mémoire.

On trouve dans l’*Histoire générale des larrons*[[151]](#footnote-151)… un récit *de la plaisante tragédie jouée par un voleur chez un drapier de la rue Saint-Honoré*. Le voleur se fait remettre une pièce de drap d’Espagne, qui doit être portée, dit-il, chez un chirurgien. Il emmène avec lui le garçon de boutique, et le laisse en tête à tête avec le chirurgien, ayant averti celui-ci que le jeune homme était malade, mais ferait d’abord quelque difficulté de déclarer son mal. Le pauvre garçon en effet ne veut rien répondre aux questions dont il est pressé, et qu’il ne s’explique pas. « Mon ami, dit le chirurgien, les maladies, plus elles sont invétérées, et plus difficilement en reçoit-on la guarison ; le mal qui s’envieillit prend racine. » Le médecin de *Pourceaugnac* a une parole un peu différente, mais non moins plaisante dans la situation : « Mauvais signe, lorsqu’un malade ne sent pas son mal. » D’autres histoires de filouteries, opérées par des moyens pareils, se lisent dans plusieurs de nos vieux contes[[152]](#footnote-152) et dans *Les Repues franches*[[153]](#footnote-153), écrites par $221$ Villon ou quelqu’un de ses camarades, où est racontée l’aventure du porte-panier d’un marchand de poisson, conduit, comme pour être payé, non pas auprès d’un médecin, mais du penancier (*pénitentier*) de Notre-Dame, qui le croit venu pour se confesser et le presse de dire ses péchés. Il y aurait à tenir compte d’assez grandes différences avec la scène de *Pourceaugnac*, mais, à ne s’attacher qu’à une certaine ressemblance du fond, nous avons là un nouvel exemple de ces vieilles plaisanteries qui se sont perpétuées par la tradition ou ont été renouvelées par simple rencontre. Si Molière n’a pas inventé de nouveau celle-ci sans la connaître, il n’était peut-être pas nécessaire de chercher ailleurs que dans *Les Ménechmes* de Plaute la plus ancienne source où l’on puisse conjecturer qu’il ait puisé.

On dispute à Molière jusqu’à l’invention des seringues persécutrices, qui n’intéresse pas fortement la gloire de son génie. Dans le petit acte de *La Désolation des filous*[[154]](#footnote-154) *sur la défense des armes* ou *Les Malades qui se portent bien*, comédie de Chevalier, jouée en 1661, un des filous de la pièce, le comte de Plume-Seiche, déguisé en médecin, se fait donner par le valet Guillot une bague de son maître, sous le prétexte de prêter cinquante pistoles sur ce gage. Une fois en possession du diamant, il ne parle plus à Guillot que comme à un malade, sans vouloir l’écouter lorsqu’il proteste qu’il se porte bien. Il a fait venir un apothicaire muni d’une seringue. Guillot reçoit le lavement dans le nez (scène VI). Les médecins, au dix-septième siècle, aimaient l’arme de M. Fleurant. C’est peut-être parce qu’ils en abusaient avec lui, que Louis XIV trouvait un petit plaisir de vengeance à la voir dans la main des comédiens, où, avec la certitude de le faire rire, Molière a bien pu la mettre, sans l’avoir empruntée à Chevalier. Il est certain du moins que la plaisanterie des clystères était devenue plaisanterie royale. La duchesse de Bourgogne, la mettant en action, en égayait le Roi et Mme de Maintenon[[155]](#footnote-155).

$222$ Une scène très-amusante de notre comédie, qui doit avoir suggéré quelques traits à le Sage, dans *Crispin rival de son maître*[[156]](#footnote-156), déjà cité tout à l’heure, est celle où Eraste prétend se faire reconnaître de Pourceaugnac, quoiqu’ils ne se soient jamais vus. Pour paraître au fait de toutes les particularités de sa ville et de sa parenté, il l’amène à les dire lui-même ; et lorsque s’avançant trop sans attendre son complaisant souffleur, il se trompe, Pourceaugnac a la bonhomie de lui laisser raccommoder les choses. On trouve une page qui, pour être d’un dialogue moins fin, n’en est pas moins très-ressemblante à notre scène, dans une nouvelle intitulée : *Ne pas croire ce qu’on voit*, *histoire espagnole*. Cette page peut rester un assez piquant objet de comparaison, même quand on en sait vraie date, très-différente de celle qui a été indiquée par Aimé-Martin, dans une note où il a donné le texte du passage[[157]](#footnote-157). Aimé-Martin a inspiré trop de confiance à un éditeur plus récent, comme aussi beaucoup plus exact d’ordinaire, qui a répété, après lui, que la Nouvelle est de Scarron et fut imprimée en 1652. Elle est de Boursault, qui en a signé de ses initiales *E. B*. l’épître dédicatoire[[158]](#footnote-158). La première impression est de 1670[[159]](#footnote-159). Molière n’a donc pu imiter Boursault ; ce serait, au contraire, celui-ci qui aurait imité Molière. Il dit, à la vérité, avoir traduit une nouvelle espagnole, où l’on pourrait donc croire que la scène de *Pourceaugnac* a été prise. Il n’est pas sûr cependant que Boursault n’ait pas feint d’être traducteur. Dût-on même, quand il se donne pour tel, prendre à la lettre ce qu’il dit, il faut faire attention qu’il avertit de ne pas tenir sa traduction pour très-fidèle. Il y a mis tout ce qu’il voulait. Son dialogue entre les deux valets Ordogno et Mandoce ne saurait donc être cité comme ayant inspiré notre auteur, jusqu’à ce qu’on ait retrouvé l’original espagnol, si tant est qu’il existe.

Si l’on veut que Molière doive quelque chose à Scarron, c’est la comédie du *Marquis ridicule* ou *La Comtesse faite à* $223$ *la hâte*, qu’il faut citer. Dans cette pièce, jouée et imprimée en 1656, se trouvait déjà une des ruses dont Pourceaugnac est victime, l’accusation d’avoir abandonné une femme séduite, à qui sont restés sur les bras de jeunes enfants, gages et témoins d’un amour trahi. Le titre de la pièce pourrait faire supposer d’abord d’autres ressemblances avec notre comédie, quelque chose à comparer dans le caractère du rôle principal. Mais le marquis de Limoges (s’il faut, avec Robinet et Perrault, lui donner ce titre de marquis) est ridicule d’une tout autre façon que le fantasque et hâbleur marquis d’Espagne, dom Blaize Pol. Le seul rapprochement à faire entre les deux pièces est celui que nous avons dit : une dame portugaise intrigante, Stéphanie, voulant épouser dom Blaize, vient faire de fausses révélations à une jeune fille, sa rivale. Elle lui raconte comment le traître, toujours aimé malgré tout, l’a trompée :

…Je vous suis encor si peu connue,

Que vous pourriez douter si je suis ingénue,

Et, sans me faire tort, mettre en doute ma foi,

Si j’étoïs sans témoins qui parlassent pour moi.

Deux enfants malheureux d’un infidèle père

Joindront leur foible voix à celle de leur mère[[160]](#footnote-160).

Dans la dernière scène[[161]](#footnote-161), cette soi-disant victime des perfidies du marquis lui saute au visage :

Tu ne me connois pas, ingrat ! Ha ! tout à l’heure

Il faut que je t’étrangle, ou qu’un de nous deux meure.

Ce ne serait pas chez le seul Scarron, si l’on en croyait Cailhava[[162]](#footnote-162), que l’on reconnaîtrait la première idée des scènes où Nérine et Lucette viennent réclamer leurs droits supposés. Il cite encore une pièce italienne en trois actes, antérieure, selon lui, à *Pourceaugnac*, et intitulée *Les Disgrâces d’Arlequin*, On y voyait, dit-il, Arlequin « persécuté par un fourbe, qui met à ses trousses de faux créanciers, des aventurières qui prétendent être ses femmes et plusieurs enfants qui l’appellent *papa*. On le fait aussi déguiser en femme, pour fuir la justice qui $224$ punit sévèrement les polygames. » Cette fois la ressemblance est-elle assez parfaite ? Elle l’est même un peu trop pour n’être pas suspecte.

On dira que, laissant tomber de sa plume, sans beaucoup s’en soucier, une farce improvisée, Molière ne devait pas se faire scrupule d’y mettre ce dont il se souvenait d’avoir ri n’importe où ; et certainement il pouvait lui suffire de broder, avec son art charmant, sur un thème connu, des variations qui feraient oublier les premiers narrateurs. Il est toutefois plus facile de penser que c’étaient les Italiens qui avaient trouvé commode de s’approprier des scènes de *Pourceaugnac*. « Je n’ai pu, dit Cailhava, me procurer la comédie italienne, parce qu’elle est fort rare ; mais j’ai parlé à plusieurs acteurs qui la connaissent parfaitement, qui l’ont même représentée. » Ces comédiens de la fin du dix-huitième siècle savaient-ils à quel temps remontait leur canevas, et, à le supposer ancien, quels changements avaient pu s’y glisser ? La question est médiocrement importante ; mais encore ne faut-il pas, quelque riche que soit Molière, le dépouiller avec tant de légèreté et de sans gêne. Les Italiens ont été coutumiers de lui arracher bien des plumes pour se les accommoder dans leurs petites farces, et ce n’était pas un grand crime ; ce qui est un peu trop fort, c’est de le faire passer lui-même pour le geai de la fable.

Le tableau des représentations de 1669, que nous avons donné tout à l’heure[[163]](#footnote-163), a fait connaître quel fut, cette première année, le succès de la petite pièce, sur le théâtre du Palais-Royal ; elle y eut dix-neuf représentations en 1670, sept en 1671, cinq en 1672 ; en tout quarante-neuf du vivant de l’auteur. Le *Registre de la Grange* n’en a noté qu’une à la cour dans le même temps, celle qui fut la première de toutes ; mais la troupe, en ces années, fut appelée plusieurs fois à Saint-Germain ou à Chambord, pour y jouer des comédies, parmi lesquelles, si le *Registre* ne les avait pas mentionnées vaguement et sans les nommer, il est assez probable que l’on rencontrerait *Monsieur de Pourceaugnac*. Depuis la mort de Molière jusqu’à la fin du règne de Louis XIV, on a gardé mémoire de plusieurs représentations de cette comédie à la cour[[164]](#footnote-164).

$225$ Ce serait à une de celles-ci que l’on pourrait songer, pour y trouver la place d’une bouffonnerie de Lulli, moins invraisemblable qu’on ne l’a dit. Il n’est pas douteux que, dès la première, donnée à Chambord, le Florentin avait fait le personnage d’un des deux médecins italiens[[165]](#footnote-165), et avait chanté à Pourceaugnac l’exhortation à ne pas se laisser tuer par la mélancolie, et le fameux *Piglialo sù*, c’est-à-dire les couplets dont lui-même avait écrit la musique, peut-être même les paroles. Le livret du *Divertissement de Chambord*, imprimé en 1669, et que nous mettrons sous les yeux du lecteur, ainsi que nous l’annonçons plus loin[[166]](#footnote-166), nomme, comme ayant représenté l’un des deux médecins grotesques, le sieur *Chiacchiarone*, qui devient le sieur *Chiacheron* dans *Le Bourgeois gentilhomme*, où nous verrons, en son lieu, qu’il joua le rôle du Mufti ; et là, il est constant que ce *Chiacheron* (la différence d’orthographe n’empêche pas de reconnaître le *Chiacchiarone*[[167]](#footnote-167)) fut le pseudonyme de Lulli. Le souvenir de la part qu’il prit à la représentation de *Pourceaugnac* a été conserve dans le passage suivant d’une nouvelle imprimée chez Claude Barbin, en 1672, sous le titre d’*Araspe et Simandre*[[168]](#footnote-168) : « [J’]allais sortir de la cuisine, quand un grand homme, vêtu de noir, y entra. Il était chargé de l’une de ces lances dont l’illustre Lully[[169]](#footnote-169) s’escrimait de si bonne grâce au divertissement de Pourceaugnac, et de tout l’attirail nécessaire à cette course de bague, ou, pour m’expliquer mieux, d’un *Piglialo sù*. » Les frères Parfaict ont donc eu tort de douter[[170]](#footnote-170) que Lulli eût figuré dans les intermèdes de la pièce.

Ce n’est plus dans le rôle du porte-seringue, mais dans celui de Pourceaugnac, qu’il aurait, dit-on, égayé une $226$ représentation de la pièce par un lazzi. Voici le récit de Cizeron Rival[[171]](#footnote-171) : « On dit que Lully, ayant eu le malheur de déplaire au Roi, voulut essayer de rentrer dans ses bonnes grâces par une plaisanterie. Pour cet effet, il joua le rôle de Pourceaugnac devant Sa Majesté, et y réussit à merveilles, surtout à la fin de la pièce, quand les apothicaires, armés de leurs seringues, poursuivent M. de Pourceaugnac : car Lully, après avoir longtemps couru sur le théâtre pour les éviter, vint sauter au milieu du clavecin qui était dans l’orchestre, et mit le clavecin en pièces. La gravité du Roi ne put tenir contre cette folie, et Sa Majesté pardonna à Lully en faveur de la nouveauté. » Voilà un service exceptionnel, comme nous dirions aujourd’hui, qui méritait bien récompense.

L’anecdote a paru fausse à Auger[[172]](#footnote-172). Les objections qu’il y fait ne sont pas irréfutables. Celle qu’il tire de la certitude où nous sommes que Lulli représentait un des médecins grotesques n’a de valeur que pour la première représentation à la cour, dont il ne peut être question. Il en fait une autre : comment, avec son baragouin italien, Lulli aurait-il pu se charger du rôle de Pourceaugnac ? On peut répondre que, le jour où il le joua, on donnait tout simplement peut-être, soit à la cour, soit à l’Opéra, établi, depuis 1673, dans la scène du Palais-Royal, un divertissement, dont l’existence, nous le verrons ci-après[[173]](#footnote-173), est attestée, et qui n’était composé que des intermèdes les plus gais de la pièce.

Molière regardait Lulli comme un excellent pantomime[[174]](#footnote-174) ; cependant, s’il avait pu le voir renchérir, avec ce bruyant éclat, sur son jeu, il n’est guère probable qu’il eût été jaloux de lui. Nous avons entendu Robinet[[175]](#footnote-175) dire que Molière avait joué ce rôle de Pourceaugnac « autant bien qu’il se peut. » Ce fut certainement avec une naïveté comique et un art de faire vivre le ridicule personnage, dont le bouffon italien, malgré toutes ses grimaces, ne pouvait approcher.

Voici, d’après l’inventaire fait après la mort de Molière, la description de son costume[[176]](#footnote-176) : « .… Un habit pour la $227$ représentation de *Pourceaugnac*, consistant en un haut-de-chausses de damas rouge, garni de dentelle, un juste-au-corps de velours bleu garni d’or faux, un ceinturon à frange, des jarretières vertes, un chapeau gris garni d’une plume verte, l’écharpe de taffetas vert, une paire de gants, une jupe de taffetas vert garni de dentelle et un manteau de taffetas noir, une paire de souliers ; prisé trente livres. »

De même que Molière, dans le rôle d’Harpagon, avait tiré parti de sa toux[[177]](#footnote-177), il n’est pas impossible que, dans celui de Pourceaugnac, il se soit plu à rendre comiques les traces, visibles sur son visage, du mal auquel il était alors en proie, et de son humeur mélancolique. Michelet n’en a pas douté. Il cite[[178]](#footnote-178) ces paroles d’un des médecins de notre comédie[[179]](#footnote-179) : V*ous n’avez qu’à considérer…cette tristesse*…, *ces yeux rouges et* *hagards*,… *cette habitude du corps*, *menue*, *grêle*, *noire...*

« Hélas ! dit l’historien, c’était Molière, et lui-même faisait son portrait. » Trop disposé, comme nous avons eu déjà d’autres occasions de le dire, à chercher des témoignages de tristesse dans quelques passages de très-joyeuses comédies, Michelet s’est écrié : « *Pourceaugnac* est horrible. » Il ne nous avait jamais paru que bien amusant ; et quand on tiendrait pour certain que Molière y eut voulu laisser dans quelques traits du personnage grotesque le souvenir de ses propres souffrances, on serait forcé d’avouer qu’il l’a fait d’assez belle humeur. Cette réserve faite, dirons-nous absolument que Michelet se soit trompé dans l’allusion qu’il suppose ? Rester dans le doute doit suffire[[180]](#footnote-180). Il est remarquable que, dans *Élomire hypocondre*, dont la première édition est de 1670, les médecins qui veulent guérir Élomire (Molière) constatent les mêmes symptômes chez lui que les médecins de notre comédie chez Pourceaugnac : la mélancolie hypocondriaque, la maigreur, la pâleur :

Vous voyez, dit Elomire[[181]](#footnote-181),

…L’effet de cette peine extrême

En ces yeux enfoncés, en ce visage blême,

$228$ En ce corps qui n’a plus presque rien de vivant

Et qui n’est presque plus qu’un squelette mouvant.

On peut donc trouver quelques raisons de conjecturer que, dans le passage cité de notre pièce, Molière, avec un singulier courage, a plaisanté sur sa triste figure de malade et sur ses maux trop réels ; ne les a-t-il pas nargués encore dans sa dernière comédie et jusqu’au jour de sa mort ? Nous ne mettrons pas, pour cela, en doute la franchise de son rire. Il y avait en lui un fond de gaieté non forcée, qui défiait les assauts de la maladie.

Le rôle de Pourceaugnac est le seul, dans la comédie proprement dite, dont nous sachions avec certitude par qui il a été créé[[182]](#footnote-182) ; sur les autres nous ne pouvons rien affirmer.Il a plu à Aimé-Martin de les distribuer ainsi : *Oronte* ? Béjart ; *Julie*, Mlle Molière ; *Eraste*, la Grange ; *Nérine*, Madeleine Béjart ; *Lucette*, Hubert ; *Sbrigani*, du Croisy. Le seul document authentique que nous ayons est d’une date qui s’éloigne beaucoup de celle des premières représentations. C’est la distribution indiquée par le *Répertoire des comédies françaises qui se peuvent jouer* (à la cour), *en* 1685. Là, nous trouvons, comme dans la liste d’Aimé-Martin, *Eraste* joué par la Grange, *Sbrigani* par du Croisy. La veuve de Molière, Mlle Guérin, est chargée du rôle de *Lucette*, et non de celui de *Julie*, pour lequel Mlle de Brie est désignée. Brécourt a pris le rôle de *Pourceaugnac*, où Lemazurier dit[[183]](#footnote-183) qu’il était excellent. Mlle Beauval fait le personnage de *Nérine* ; Hubert et Guérin, ceux du premier et du second médecin ; Raisin L. (sans doute l’aîné), celui de l’Apothicaire ; Dauvilliers, celui d’un des deux musiciens (ou docteurs) grotesques, et la Tuillerie, celui d’un des deux Suisses. Le *Répertoire* mentionne encore la femme de la Grange pour un rôle d’*Aminthe*, qui pourrait être celui de la Paysanne ; celui-ci est inscrit plus bas dans la liste, mais avec le nom de l’actrice en blanc. $229$ Un siècle plus tard, Dugazon fut un très-amusant Pourceaugnac. Ses charges un peu fortes n’étaient pas cette fois déplacées.

On dit que Baptiste cadet remplissait très-bien ce même rôle, qu’il joua pour la première fois le 8 janvier 1809. Nous lisons toutefois dans l’*Opinion du parterre* (septième année, 1810[[184]](#footnote-184)) que, ce jour-là, il ne parut pas assez plaisant, et que, avec sa maigreur et sa grande taille, il ne représentait pas bien l’épais Limousin. Baptiste n’aurait-il pu répondre à cette dernière critique par le passage, que nous avons déjà cité, de la scène vin de l’acte Ier : « cette habitude du corps, menue, grêle » ? Reste à savoir si l’auteur n’a pas voulu mettre là une contre-vérité plaisante, si le médecin consultant, préoccupé de son idée d’hypocondrie, ne débite pas sa phrase, sans avoir seulement regardé le gros lourdaud, pour le rôle duquel Molière aurait épaissi sa taille. Cette supposition admise, il faudrait renoncer à l’allusion signalée par Michelet.

Armand Dailly mérite de ne pas être oublié parmi les bons Pourceaugnac.

Cailhava raconte[[185]](#footnote-185) qu’un très-fameux comédien, dont il tait le nom, eut un jour la fantaisie de se joindre aux médecins grotesques, et que cet acte de bonne volonté lui réussit mal. N’étant pas familier avec l’italien, il lit un contre-sens sur les mots *piglialo su*, « prends-le vite », et les cria avec force, comme si, au lieu d’une pressante, mais aimable insinuation, ils étaient une féroce exhortation à la meute des apothicaires : « pille ! pille ! »

*Monsieur de Pourceaugnac* a été souvent arrangé pour les théâtres de musique et de danse, où le vrai comique, mêlé à la farce, est nécessairement sacrifié. Mais ce n’est pas une de ces œuvres auxquelles, sous peine de profanation, il soit défendu d’emprunter seulement les joyeusetés des intermèdes.

On lit dans le *Mercure* de 1722, au mois de juin[[186]](#footnote-186) : « L’Académie royale de musique a voit donné le 16 (*de ce mois*)... *Pourceaugnac*, mascarade[[187]](#footnote-187)  Ce divertissement est pris des $230$ entr’actes de la comédie de Pourceaugnac, en trois actes, de M. Molière… Deux femmes qui veulent faire accroire à Pourceaugnac qu’il les a épousées, deux médecins qui veulent le guérir d’une maladie qu’il n’a pas, et deux avocats que Pourceaugnac consulte pour se tirer d’affaire, font le sujet du divertissement dont la musique est de M. de Lully, et toute charmante. Cette mascarade a été jouée la dernière fois sur le théâtre de l’Opéra en 1715[[188]](#footnote-188), à la suite du ballet des *Fêtes de Thalie*. » M. Taschereau, dans sa bibliographie de Molière[[189]](#footnote-189), mentionne : *il Signore di Pourceaugnac*, opéra-bouffe, représenté sur le théâtre Feydeau, le 23 avril 1792. — *Pourceaugnac* de Molière, mis en musique par le citoyen Mengozzi, représenté en 1793, sur le théâtre de la Montagne (Montansier), au jardin de la Révolution (Palais-Royal). — *Monsieur de Pourceaugnac*, ballet-pantomime comique en deux actes, à grand spectacle, avec les intermèdes de Lulli, arrangé d’après la pièce de Molière, par MM. Corally et \*\*\*, représenté sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 28 janvier 1826. — *Monsieur de Pourceaugnac*, opéra-bouffon en trois actes, d’après Molière, paroles ajustées sur la musique de Rossini, Weber, etc., par Castil-Blaze, représenté sur le théâtre de l’Odéon, le 2/4 février 1827[[190]](#footnote-190).

$231$ En Angleterre, Mrs Behn a imité à la fois *Monsieur de Pourceaugnac* et *Le Malade imaginaire* dans sa comédie de *Sir Patient Fancy* (1678) ; et l’on trouve une autre imitation de notre pièce dans le *Squire Trelooby* de Vanbrugh, joué en 1706, imprimé en 1734[[191]](#footnote-191).

L’édition originale de *Monsieur de Pourceaugnac* porte la date de 1670 ; c’est un in-12 de 136 pages, précédées de quatre feuillets non chiffrés. En voici le titre :

Monsieur de Pourceaugnac,

*Comédie*.

Faite à Chambord, pour le Divertissement du Roy.

*Par J. B. P.* Molière.

A Paris,

Chez Jean Ribou, au Palais, vis-à-vis la Porte de l’Eglise de la Sainte Chapelle, à l’Image S. Louis.

M.DC.LXX.

*Avec Privilège du Roy*.

L’Achevé d’imprimer pour la première fois est du 3 mars 1670. Le Privilège, du 20 février, est accordé pour cinq années à « Jean-Baptiste Pocquelin de Molière, l’un de nos comédiens, » qui a cédé son droit « à Jean Ribou, marchand libraire à Paris. »

Parmi les réimpressions ou contrefaçons de la pièce, faites du vivant de Molière, nous mentionnerons celle de 1673, qui contient un petit nombre de variantes.

*Le Divertissement de Chambord*, livret des intermèdes, fut imprimé à Blois en 1669[[192]](#footnote-192). Nous le donnons en Appendice, à la suite de la comédie. $232$ Au nombre des versions ou imitations séparées de *Monsieur de Pourceaugnac*, on en connaît une en italien (1727) ; une en roumain (1836) ; deux en anglais, mentionnées ci-dessus (1678, 1706) ; deux en néerlandais (1754, 1866) ; deux en suédois (1778, 1870) ; quatre en polonais (1784, 1790 ? 1822, 1824) ; une en grec moderne (1865).

Acteurs[[193]](#footnote-193).

$233$ Monsieur de Pourceaugnac[[194]](#footnote-194).

Oronte[[195]](#footnote-195).

Julie, fille d’Oronte.

Nérine, femme d’intrigue[[196]](#footnote-196).

Lucette, feinte Gasconne[[197]](#footnote-197).

Eraste, amant de Julie.

Sbrigani, Napolitain, homme d’intrigue[[198]](#footnote-198).

Premier Médecin.

Second Médecin.

L’Apothicaire.

Un Paysan.

Une Paysanne.

Premier Musicien.

$234$ Second Musicien[[199]](#footnote-199).

Premier Avocat.

Second Avocat.

Premier Suisse.

Second Suisse[[200]](#footnote-200).

Un Exempt.

Deux Archers.

Plusieurs Musiciens, Joueurs d’instruments et Danseurs[[201]](#footnote-201).

La scène est à Paris[[202]](#footnote-202).

### Appendice à Monsieur de Pourceaugnac.

$339$ Nous plaçons ici, à la suite de la pièce, *Le Divertissement de Chambord*, livret des intermèdes de cette comédie-ballet, qui fut imprime à Blois, pour être distribué aux premiers spectateurs de 1669. C’est de là que l’éditeur de a tiré sa « Liste des personnes qui ont chanté et dansé dans Monsieur de Pourceaugnac, comédie-ballet. » Nous ferons suivre ce programme d’une note sur la musique du divertissement.

$343$ Philidor s’était solennellement et à plusieurs reprises engagé envers le Roi à recueillir toutes les partitions de Lulli composées pour ses ballets et avant ses grands opéras ; Il n’a pas dû négliger celle des intermèdes de *Pourceaugnac*, qui a joui d’une très-grande et longue faveur. Malheureusement la copie qu’il en avait sans doute faite paraît s’être perdue. La plus complète probablement qui reste se trouve au tome V du Recueil en six volumes des ballets de Lulli, recueil appartenant, ainsi qu’un autre en deux volumes (A et B), à la Bibliothèque nationale. Sans avoir l’exactitude des partitions Philidor, reproductions directes, quelquefois contemporaines des originaux, et qui, presque toujours, sont si visiblement conformes aux premières représentations réglées en commun par Molière et Lulli, cette copie cependant doit être un dérivé assez fidèle de la partition primitive ; elle est, en tout cas, antérieure à la publication qui fut faite, en 1715, du troisième et du second intermèdes de *Pourceaugnac*, donnés à part à l’Opéra[[203]](#footnote-203), ainsi qu’à celle qui fut faite, en 1720, de la mascarade entière du *Carnaval*, œuvre tout épisodique donnée dès 1675 aussi à l’Opéra et comprenant, avec ces mêmes troisième $344$ et second intermèdes de Chambord, encore le dernier et le premier[[204]](#footnote-204) ; en effet, plusieurs autres copies se réfèrent à ces partitions imprimées, au lieu que le copiste du tome V semble n’avoir pu en tenir compte : il donne les intermèdes dans l’ordre que leur assignent le texte de Molière et le livret, et sans aucun des développements introduits plus tard par Lulli (et indiqués ci-après, à la suite du IIIe intermède, p. 346) ; peut-être a-t-il omis quelques airs de danse ; encore ces omissions se concluraient-elles plus certainement des indications assez. tardivement détaillées dans l’édition de 1734, que des indications succinctes, mais bien authentiques, données dans les éditions premières et dans le programme réimprimé par nous. Voici une table des morceaux transcrits au tome V.

Pour le Ier intermède (la Sérénade) : 1° une *Ouverture* instrumentale aux cinq parties ordinaires ; 2° une *Ritournelle*, pour deux violons, ou deux flûtes, et une basse, précédant un air pour une voix de second ou bas-dessus (mezzosoprano) : « Répands, charmante nuit…[[205]](#footnote-205) » ; 3° un second air pour la même voix, mais qu’à Chambord chanta probablement le baryton[[206]](#footnote-206) : « Que soupirer d’amour… » ; 4° un air pour haute-contre : « Tout ce qu’à nos vœux… » ; 3° un trio pour le dessus, la haute-contre et le baryton, accompagné par la basse ordinaire, mais pendant lequel parlent plusieurs fois les *violons* ou (le livret le donne à penser) les flûtes de la ritournelle ; 6° un air à deux reprises pour l’entrée des *Maîtres à danser* (exerçant sans doute les Pages[[207]](#footnote-207)) un autre air de danse pour *Les Combattants* ; et 8° un troisième pour *Les Combattants réconciliés* (par les Suisses). — Ces deux derniers airs de ballet se $345$ trouvent bien au tome V, mais à une place et sous un titre autres que celle et celui qui, d’après trois manuscrits et un imprimé[[208]](#footnote-208), viennent de leur être donnés. — A ce premier intermède de *Pourceaugnac*, moins l’Ouverture, a été cousue, en 1675, une suite d’autres morceaux, pour former, sous le titre des *Nouveaux mariés* (il s’explique par les paroles de lu fin), la VII° entrée de la mascarade du *Carnaval*.

Pour le IId intermède (celui où s’égaya le *Chiacchiarone* Lulli) : 1° le duo *Bon di*..., pour une voix haute (à la clef des seconds dessus[[209]](#footnote-209)) et une basse : 2° et 3° les solos *Allro non è la pazzia*  et *Su cantate*..., pour la même voix liante : comme nous l’avons dit (p. 281, note 12) : le dernier vers de 3°, *Alegramente*..., était très-vraisemblablement chanté à deux ; 4° un air de danse à deux reprises pour *les Matassins* ; 5° un second duo pour les mêmes voix, *Piglialo su*, mais bientôt transformé par le concours des violons, de tout l’orchestre, en un entraînant finale. — La copie ajoute ici un second air de danse pour *les Matassins* ; mais il est probable que c’est par erreur et que ce morceau se rattachait au dernier intermède : dans *Le Carnaval* imprimé, il précède, avec l’intitulé *Air pour les Égyptiens*, le premier couplet de l’Egyptienne : « Sortez, sortez, de ces lieux...[[210]](#footnote-210) ».

Pour le IIIe intermède (les Avocats) : 1° un air de danse à deux reprises pour *les Avocats* ; 2° une phrase lente pour la basse (Estival), « La polygamie… » ; 3° une phrase à débiter vite pour un dessus[[211]](#footnote-211), « Votre fait… », puis la consultation du Bredouilleur (le dessus), dont la première partie, « Si vous consultez… », est chantée par lui seul, et dont la seconde, « Tous les peuples… », est accompagnée par la basse bourdonnante de son confrère[[212]](#footnote-212). — $346$ Nous avons eu à l’indiquer au début de cette note : du IIIe et du IId intermèdes, celui des Avocats et celui des Médecins ou Opérateurs grotesques, mais de ces deux intermèdes très développés, augmentés de tout un rôle en musique pour un Pourceaugnac métamorphosé en « bourgeois italien » et chantant en italien des récits et des airs (entre autres une plainte à l’amour), Lulli composa une des principales entrées de sa grande mascarade du *Carnaval*, qu’il monta en 1675 à l’Académie royale de musique. Lors de cette refonte et amplification de deux des intermèdes primitifs de *Pourceaugnac*, il en intervertit l’ordre, voulant terminer l’entrée bouffonne par le plus gai et le plus bruyant. Le succès fut sans doute assez vif, car la partition de cette entrée fut publiée à part, sous le titre de « *Pourceaugnac*, divertissement comique… », dès 1715, cinq ans avant l’impression de tout *Le Carnaval*, laquelle n’eut lieu qu’en 1720. Peut-être aussi, avant d’être intercalé dans la grande mascarade de 1675, le divertissement comique de *Pourceaugnac* avait-il égayé, sur le théâtre de l’Opéra, la fin d’une représentation commencée avec une œuvre sérieuse. Mais, on le voit, Molière n’a eu aucune part à ces arrangements du Florentin : il suffit de renvoyer le lecteur que la comparaison intéresserait aux partitions imprimées de 1715 et de 1720 ; les exemplaires n’en sont point très-rares. Si l’on ajoute foi à l’historiette contée par Cizeron Rival[[213]](#footnote-213), on ne peut douter que ce fut ce rôle tout musical du Pourceaugnac italien que le compositeur eut un jour fantaisie de jouer devant le Roi ; il n’avait, à la vérité, que très-peu de voix et une voix de basse qui ne convenait pas à ce rôle écrit très-haut ; mais il y avait pour lui à se l’accommoder bien moins de difficulté encore qu’à l’exercice du saut périlleux.

Pour le IVe et dernier intermède (les Masques) : 1° un air pour l’Égyptienne : « Sortez, sortez de ces lieux... » ; 2° un Chœur à quatre parties, accompagné de six parties instrumentales : « Ne songeons qu’à nous réjouir… » ; 3° une chanson en deux couplets, le second chanté en double (en variation), pour la voix haute (I’Égyptienne)[[214]](#footnote-214) : « A me suivre tous ici... », et « Aimons jusques au trépas… » ; 4° un dialogue et un refrain en duo pour le dessus et la basse (l’Égyptienne et l’Égyptien) ; 5° un Chœur à quatre parties, accompagné tantôt de cinq, tantôt de six parties instrumentales : « Sus, sus… » ; 6° un air pour taille (ténor) : « Lorsque pour rire… », dont la fin est redite en chœur ; un renvoi indique ensuite qu’on revenait encore an premier grand chœur : « Ne songeons qu’à nous réjouir… » ; 7° un air à deux $347$ reprises, intitulé *Trompettes* *(Bourrée trompette* dans le tome B) et accompagnant sans doute la danse ou la marche finale dos quatre Sauvages et des quatre Biscayens : le mélange de pareils masques paraît naturel dans cette terminaison éclatante d’un ballet de carnaval. — Ce dernier intermède de *Pourceaugnac*, mais sans la bourrée trompette, succède, dans la Ve entrée du *Carnaval* de 1675, à la IV° scène (le concert italien) du dernier divertissement du *Bourgeois gentilhomme*.

De nos jours, les dimanches 2 et 9 avril 1876, sur le théâtre de la Gaîté, toute cette musique de Lulli a été remise à la scène, et avec grand succès : ce fut surtout grâce aux soins de M. Weckerlin, qui se chargea de réaliser les indications de la vieille partition, ou d’y suppléer, et aussi de la compléter en remplissant quelques vides certains ou probables, laissés par les copistes, à l’aide d’emprunts faits à d’autres ballets du maître. Voyez sur le travail de restitution entrepris par M. Weckerlin, et sur la première des deux représentations, préparées par lui, où reparut la comédie de *Pourceaugnac* accompagnée de tous ses agréments, l’intéressant article que M. H. Lavoix fils a publié, le 9 avril 1876, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*.

## Les amants magnifiques.

Comédie.

Mêlée de musique et d’entrées de ballet,

Représentée pour le roi, à Saint-Germain en Laye au mois de février 1670[[215]](#footnote-215), sous le titre du *Divertissement Royal*.

### Notice.

$351$ Ce fut le 4 février 1670, à Saint-Germain en Laye, que parut, pour la première fois, encadrée dans le brillant *Divertissement royal*, la comédie des *Amants magnifiques*. Quelques éditeurs des *Œuvres de Molière* ont à tort hésité sur la date. Celle du 7 septembre 1670 est indiquée par Bret[[216]](#footnote-216), qui, le premier peut-être, autorisa une erreur, souvent répétée depuis. Nous ne croyons même pas qu’il y ait eu, ce jour-là, une reprise, à la cour, du *Divertissement royal*, que Bret a probablement confondu avec les fêtes données à Versailles au duc de Buckingham : la comédie qui y fut jouée par la troupe de l’Hôtel de Bourgogne, la veille du jour dont il parle, le samedi 6 septembre 1670, fut *Le Gentilhomme de Beauce*[[217]](#footnote-217), encore dans sa nouveauté, et dont l’auteur était Montfleury. La *Gazette* ne laisse pas de doute sur la date de la première représentation des *Amants magnifiques* :

De Saint-Germain en Laye, le 7 février[[218]](#footnote-218).

Le 4, Leurs Majestés prirent, pour la première fois, un Divertissement justement appelé Royal, puisque les belles choses dont il est composé sont accompagnées de toute la $352$ magnificence imaginable, et qu’il a pour sujet deux princes rivaux qui appliquent tous leurs soins à bien régaler une princesse. L’ouverture delà scène se fait avec une agréable symphonie, parle spectacle d’une mer bordée de rochers, avec des Tritons et des Amours sur des dauphins ; et, comme ce divertissement est mêlé d’entrées de ballet et de comédie, huit pêcheurs y font, dans le premier intermède, une danse qui est suivie de celle du dieu Neptune, représenté par le Roi avec cette grâce et cette majesté qui brillent dans toutes ses actions, étant assisté de six Dieux marins, deux desquels sont désignés par le comte d’Armagnac et le marquis de Villeroy. Les autres intermèdes ont leurs diverses beautés, tant par les danses et les récits que par les changements de théâtre en grottes et amphithéâtres très-superbes. Et dans le dernier, Apollon, encore représenté par le Roi, paraît au bruit des trompettes et des violons, précédé de six personnes qui portent des lauriers entrelacés, avec un soleil d’or et la devise royale en façon de trophée : tellement que ce spectacle, qui est la Fête des Jeux Pythiens, fut jugé des mieux concertés qui aient encore paru dans une cour à qui toutes les autres le cèdent en matière de magnificence et de galanterie.

Voilà comment de la comédie, peu digne, pourrait-on croire, d’être remarquée au milieu de ces danses et de ces surprenants spectacles, la *Gazette* fait à peine mention, se contentant d’énoncer ce que, dans le sujet, Molière nous apprend avoir été dû, sans grande fatigue certainement, à l’imagination du Roi.

Un numéro extraordinaire de la même *Gazette*[[219]](#footnote-219), daté du 21 février 1670, consacre au *Divertissement* une relation beaucoup plus longue, où Molière n’est pas plus nommé que dans l’article, que nous venons de citer, du 8 février. Elle ajoute à cet article une très-pompeuse description, mais aucun détail intéressant sur la composition et la représentation soit de la comédie, soit de l’ensemble dans lequel elle était encadrée, et nous ne pensons pas qu’il y ait lieu de la donner en appendice, à la suite de la pièce.

Robinet, dans sa *Lettre en vers à Madame*, du 8 février, $353$ annonce la même représentation du 4, avec une admiration aussi officielle que celle de la *Gazette* :

Comme voici le *Carnaval*,

Un *Divertissement royal*

A présent notre *cour* occupe,

Dont, sans que rien me préoccupe,

Je puis dire, après l’Imprimé

Demi-prosé, demi-rimé,

Qu’en a dressé ce chantre illustre,

*Benserade*, homme du balustre[[220]](#footnote-220),

Qu’il passe tout ce qu’on a vu

De plus grand, de mieux entendu,

De plus galant, plus magnifique,

De plus mignon, plus héroïque,

Pour divertir en ce temps-ci,

Où l’on met à part tout souci,

La cour du plus grand Roi du monde.

Il y paroît le *Dieu* de *l’Onde*

Et le *Dieu* du mont *Parnassus*,

Avec tant d’éclat que rien plus,

Qui fait que tout chacun admire

Ce redoutable et charmant *Sire*,

Qui, sans contrefaire ces Dieux,

Est, par ma foi, bien plus Dieu qu’eux.

Ailleurs je reprendrai carrière

Sur cette pompeuse matière,

Qu’ici je ne fais qu’effleurer,

Faute de place pour narrer

Ce spectacle presque céleste.

Ce n’était pas comme témoin oculaire que Robinet s’extasiait, mais, ainsi qu’il l’avoue, sur la foi de l’*imprime*, c’est-à-dire $354$ du *livre* de ballet, dont il attribuait la rédaction à Bensserade. Bientôt il reconnut qu’il s’était trompé dans cette attribution. Il fit amende honorable aussi, pour avoir célébré l’éclat avec lequel le Roi représentait Apollon et Neptune. Ce fut d’abord de cette illusion d’un sujet dévoué que, dans une nouvelle *Lettre à Madame*, datée du 15 février, il crut le plus pressé de s’excuser, rejetant l’erreur sur le *livre* :

Le Divertissement royal,

Dont la cour fait son carnaval,

Est un ballet en comédie,

Je ne crains point qu’on m’en dédie,

Ou bien comédie en ballet,

Qui, ce dit-on, grandement plaît

Par ses récits, par ses prologues,

Et les amoureux dialogues

De Bergères et de Bergers,

Constants en amour, non légers

Mais c’est tout ce que j’en puis dire,

Sinon que notre Auguste Sire

Fait danser et n’y danse point,

M’étant trompé dessus ce point,

Quand, sur un livre, j’allai mettre

Le contraire en mon autre lettre.

La *Gazette*, qui avait également vanté la grâce et la majesté du Roi dans le ballet, dut, comme Robinet, changer de langage : « Le comte d’Armagnac et le marquis de Villeroi, dit-elle dans son numéro du 15 février[[221]](#footnote-221), représentent Neptune et Apollon, en la place du Roi, qui n’y danse pas. » Il y a toutefois une nuance à observer : Robinet se rétracte ; la *Gazette* se contente de parler de la seconde représentation autrement qu’elle ne l’avait fait de la première.

On sait que Boileau, dans une lettre à Monchesnay[[222]](#footnote-222) (septembre 1707), a dit que, depuis le *Britannicus* de Racine, joué pour la première fois le 13 décembre 1669, Louis XIV, $355$ averti par un passage de cette tragédie que les Romains avaient blâmé leur empereur de se donner en spectacle sur un théâtre[[223]](#footnote-223), cessa de danser dans les ballets de la cour. Voilà qui explique très-bien la réserve qu’il aurait gardée, deux mois après *Britannicus*, dans *Le Divertissement royal*. Il serait permis toutefois de douter que la *Gazette* et Robinet, si affirmatifs, le 8 février, dans leur témoignage sur le grand effet produit par la danse du Roi, se fussent vraiment laissé tromper tous deux par le livre du ballet. A la première représentation, Louis XIV ne dansa-t-il pas en effet ? Ne fut-ce pas seulement à la seconde qu’il fut pris de scrupule, peut-être en se souvenant, comme Boileau l’a dit, des vers de Racine ? et alors les gazetiers ne reçurent-ils pas l’ordre de faire croire à une erreur d’abord commise ? Il est tout au moins certain que la ferme résolution du Roi n’avait pas été signifiée à l’auteur du ballet, puisqu’il s’était cru autorisé à y faire paraître Sa Majesté, et croyait l’être encore au moment où il rédigea le *livre*. Cet auteur du ballet, ce rédacteur du *livre*, était Molière lui-même : Robinet l’atteste dans la *Lettre en vers*, datée du 22 février 1670, qui contient ainsi le second des *errata* dont nous avons tout à l’heure parlé. Cette lettre, écrite à l’occasion d’une nouvelle représentation du *Divertissement*, qui eut lieu le 17 février,

Lundi, veille de *Mardi gras*,

tient la promesse, faite dans la lettre du 8 février, de donner plus de détails sur le magnifique spectacle. Laissant tout ce qui serait une inutile répétition de ce qu’on trouvera dans le *livre*, nous nous bornerons à citer les vers où il est parlé de Molière, ceux où Robinet le reconnaît pour auteur du livre du ballet :

...Parmi ce ballet charmant

Se jouait encor galamment

Petite et grande comédie,

Dont l’une était en mélodie,

Toutes deux ayant pour auteur

$356$ Le comique et célèbre acteur

Appelé *Batiste Molière*,

Dont la Muse est si singulière,

Et qui le Livre a composé,

Demi-rimé, demi-prosé,

Qu’à l’illustre de *Benserade*,

Près d’Apollon dans un haut grade,

J’ai bonnement attribué,

Sur ce que ce grand gradué

Fait ces livres-là d’ordinaire,

Etant du Roi pensionnaire.

Il approuvera, je crois, bien,

Qu’en véridique historien

La chose, comme elle est, je die

Et chante la palinodie ;

Et puis j’ai maint et maint témoin

Qu’il n’a vraiment aucun besoin

Que les autres l’on appauvrisse,

Afin du leur qu’on l’enrichisse.

Rendre à Molière ce qui est à Molière peut ne pas paraître de grande importance, quand il s’agit d’un livre de ballet, et c’était assurément lui qui n’avait aucun besoin de s’en trouver enrichi. Ce livre cependant contenait, suivant la coutume, les vers écrits pour les personnes de marque qui figuraient dans les intermèdes, et il ne nous est pas tout à fait indifférent de trouver bien établi que ces vers sont de Molière. Il y a là d’ailleurs une petite histoire, qu’on peut juger assez piquante, celle d’un jour de rivalité entre notre poète et un bel esprit, alors fort à la mode. Depuis longtemps, Bensserade était, comme à l’exclusion de tout autre, en possession de faire parler les nobles acteurs des ballets et de leur mettre en la bouche d’ingénieuses allusions. On croyait qu’il ne pouvait être égalé dans ces jeux d’esprit. Nous lisons dans le *Privilège* de ses *Œuvres*[[224]](#footnote-224), donné après sa mort, un témoignage de l’opinion qu’on avait de sa supériorité. Les termes en sont d’autant plus remarquables, que le rédacteur du *Privilège*, parlant au nom $357$ du Roi, paraîtrait avoir cru, s’il s’est alors souvenu de Molière, que lui-même n’avait pu se flatter d’avoir dépossédé Bensserade, le jour même où il avait tenté une incursion sur ses terres. « La manière, dit le Privilège, dont il (*Bensserade*) confondait, dans les vers qu’il faisait pour les ballets au commencement de notre règne, le caractère des personnes qui dansaient et des personnages qu’ils[[225]](#footnote-225) représentaient était une espèce de secret personnel qu’il n’avait imité de personne et que personne n’imitera peut-être jamais de lui. » Qu’était-il donc arrivé pour que Molière pût, un jour, usurper sur ce petit domaine du Parnasse, qui avait un maître si incontestablement reconnu ? Par une abdication plus ou moins volontaire, le premier occupant s’en était dessaisi. Il avait annoncé sa retraite dans le *Rondeau aux Dames[[226]](#footnote-226)*, qu’il mit, en 1669, à la tête de son *Ballet royal de Flore* ;

Je suis trop las de jouer ce rôlet :

Depuis longtemps je travaille au ballet.

L’office n’est envié de personne,

Et ce n’est pas office de couronne,

Quelque talent que pour couronne il ait.

Je ne suis plus si gai, ni si follet ;

Un noir chagrin me saisit au collet,

Et je n’ai plus que la volonté bonne :

Je suis trop las.

Cette lassitude, ce « noir chagrin, » on l’a expliqué[[227]](#footnote-227), avec vraisemblance, par le dépit jaloux que lui causait la concurrence de Molière dans les divertissements de cour. Il avait donc quitté la partie quand Molière écrivit *Les Amants magnifiques*, et, ne se réservant pas même les vers à allusions, dont il passait pour avoir seul le secret, il laissa son rival s’en tirer comme il pourrait. Ce qui s’ensuivit, le *Discours sommaire de Monsieur L. T.* (l’abbé Tallemant) *touchant la vie de* $358$ *M. de Bensserade*[[228]](#footnote-228) nous le raconte ainsi :

« Il eut… une affaire avec Molière, qui entendait assez l’art de se venger de ceux qui l’offensaient. Celui-ci avait composé une pièce dans laquelle on chantait ces vers :

Et tracez sur les herbettes

L’image de nos chansons[[229]](#footnote-229) :

sur quoi Bensserade dit tout haut qu’il falloit dire :

Et tracez sur les herbettes

L’image de vos chaussons.

Molière avait fait seul ce ballet et même les vers pour les personnages ; et Bensserade, de chagrin, avait fait la plaisanterie que je viens de citer. Molière, pour s’en venger d’une manière nouvelle, fit des vers pour le Roi, représentant Neptune et le Soleil, d’un style fort ressemblant à celui de Bensserade, un peu outré à la vérité par les jeux des mots, et ces vers furent vus de toute la cour et la réjouirent. »

L’anecdote est jolie, mais, dans quelques-unes de ses circonstances, souffre de petites difficultés. On devrait tout au moins supposer, comme l’a fait M. Bazin[[230]](#footnote-230), que Bensserade avait connu et parodié les vers de la scène v du troisième intermède avant la première représentation de la pièce, où les couplets qui vengèrent, nous dit-on, Molière, furent déjà mis par le *livre* sous les yeux des spectateurs ; et c’aurait été sans doute dans quelqu’une de ces répétitions, dont les chants surtout ne pouvaient se passer ; car ce ne put être simplement à la lecture d’une copie manuscrite, les mots : « Bensserade dit tout haut, » ne permettant pas cette explication. Il faudrait aussi que les vers composés pour les personnages, non pour être récités, mais pour être lus, n’eussent pas encore été écrits, ou du moins fussent alors différents de ceux qui devinrent plus tard les représailles de Molière offensé. Ces suppositions, quoiqu’un peu compliquées, n’ayant rien cependant d’absolument $359$ invraisemblable, ce qui nous arrêterait davantage, c’est que les couplets pour le Roi, qui n’auraient été faits, tels que nous les lisons aujourd’hui, qu’après la malice de Bensserade, ressemblaient quelque peu sans doute à sa manière, mais marqueraient toutefois trop faiblement une imitation satirique de ses jeux de mots outrés. Ce qu’il y a d’ingénieux dans le dernier des vers de Neptune ne passe nullement la mesure, et ceux d’Apollon sont plutôt simples. Quand Molière se moquait, c’était plus clairement ; et peut-on d’ailleurs lui prêter cette intention dans des vers pour le Roi ? De la petite historiette, il ne nous serait facile d’accepter que la saillie du méchant diseur de bons mots, livrant aux rires de ceux qui étaient près de lui son impertinente variante. Le trait est assez drôle pour être de lui. Molière le lui fit-il payer ? Ce n’est pas sans vraisemblance. Mais comment se vengea-t-il ? Nous ne croyons pas qu’on nous l’ait bien dit.

Grimarest a remplacé l’anecdote de Tallemant par une autre, qui n’a pas le même sel et serait encore plus difficile à admettre. On a pris une peine inutile quand on a essayé de les réunir dans une combinaison éclectique[[231]](#footnote-231). « Molière, dit Grimarest[[232]](#footnote-232), s’avisa  de faire des vers du goût de ceux de Bensserade, à la louange du Roi, qui représentait Neptune dans une fête. Il ne s’en déclara point l’auteur ; mais il eut la prudence de le dire à Sa Majesté. Toute la cour trouva ces vers très-beaux, et tout d’une voix les donna à Bensserade, qui ne fit point de façon d’en recevoir les compliments Le grand seigneur qui le protégeait était ravi de le voir triompher, et il en tirait vanité, comme s’il avait lui-même été l’auteur de ces vers. Mais quand Molière eut bien préparé sa vengeance[[233]](#footnote-233), il déclara publiquement qu’il les avait faits. Bensserade fut honteux, et son protecteur se fâcha… »

Bien que Robinet ait, dans le premier moment, attribué le livre du ballet, avec ses vers, à Bensserade, il fallait être fort $360$ mal instruit pour en croire celui-ci l’auteur, lorsqu’il avait, l’année précédente, si décidément pris congé. Il était facile de savoir que Molière avait travaillé seul. L’idée de se parer de son ouvrage eût été absurde. Bensserade était incapable de cette impudence, et peut-être de cette modestie ; il pensa plutôt qu’il aurait mieux fait. Rejetons donc toutes les broderies qu’on a faites sur ce fond, probablement vrai d’ailleurs, de quelque mésintelligence ; ne gardons que les traces des *chansons* changées sur les herbettes en traces de burlesques *chaussons*. Molière n’a pas dû en faire de maladie.

Robinet nous a tout à l’heure appris que *Le Divertissement royal*, dans lequel la comédie des *Amants magnifiques* avait paru, pour la première fois, le 4 février 1670, avait encore été représenté à Saint-Germain le 17 février suivant ; c’était pour la troisième fois : on sait en effet, par la *Gazette*, que déjà le 13 février la pièce avait été reprise en présence de toute la cour, des ambassadeurs, des ministres et du roi de Pologne, Casimir[[234]](#footnote-234). La même *Gazette* a enregistré aussi le souvenir de la représentation du 17[[235]](#footnote-235), puis de deux encore, données l’une le 4[[236]](#footnote-236), l’autre le 8 mars[[237]](#footnote-237). Parmi les spectateurs du 4 mars elle nomme le Dauphin, Leurs Altesses Royales (Monsieur et Madame), Mademoiselle, Mademoiselle d’Orléans[[238]](#footnote-238), et le prince de Condé. Nous faisons remarquer ces noms, parce qu’il y en a un dont on peut être frappé, celui de la Grande Mademoiselle. On a souvent parlé d’allusions qu’il serait facile de trouver dans notre comédie au singulier roman de cette princesse et de Lauzun.

L’Eriphile de Molière est passionnément aimée de Sostrate, qui n’est point un prince, comme ses rivaux, mais un général d’armée. Son amour étant condamné par le rang de la $361$ princesse, il semble décidé à en laisser ignorer la témérité’ et à se renfermer dans le plus inviolable respect. Cependant Eriphile, dans le secret de son âme, répond aux sentiments de Sostrate. Elle daigne, ce qui n’est pas très-prudent, prendre conseil de lui pour le choix qu’elle doit faire d’un époux, et même lui demander si ses yeux ne lui ont point « donné quelques petites lumières du penchant de *son* cœur[[239]](#footnote-239). » Ce Sostrate est justement dans la situation où a été le cadet de Gascogne, cette Ériphile dans celle où a été Mademoiselle. Celle-ci raconte elle-même (datant la scène, il est bon de le noter, du 2 mars 1670[[240]](#footnote-240)) qu’elle consulta Lauzun sur les propositions de mariage qu’on lui faisait, disant : « Je ne veux plus rien faire sans votre avis[[241]](#footnote-241). » Les choses marchant moins vite d’ordinaire dans la vie réelle que dans les fictions du théâtre, cette première scène de demi-confidence fut suivie de beaucoup d’autres presque semblables, mais où les intentions de Mademoiselle se laissèrent deviner de plus en plus clairement et finirent par s’expliquer avec une entière franchise. Ériphile, qui n’ignorait pas non plus qu’une princesse est condamnée à faire les premiers pas, ne tarde pas beaucoup à laisser connaître à Sostrate qu’il est tendrement aimé. Elle garde cependant plus d’empire sur elle-même que Mademoiselle, à qui elle donne un bon exemple : elle déclare à celui dont elle préfère « les vertus...à tous les titres magnifiques dont les autres sont revêtus, » qu’ « il est des états où il n’est pas honnête de vouloir tout ce qu’on peut faire, » ajoutant : « si j’avais pu être maîtresse de moi, ou j’aurais été à vous, ou je n’aurais été à personne[[242]](#footnote-242). » La passion de Sostrate est beaucoup moins douteuse que celle de Lauzun ; mais il ne s’écarte pas plus que lui d’un profond respect et d’un désintéressement, qui se trouvent les moyens les plus sûrs de lui attacher de plus en plus un cœur déjà tout à lui. La seule différence est qu’il n’y a pas des deux côtés la même absence de calcul. Dans la pièce, des événements merveilleux aplanissent les difficultés. Approuvée par sa mère, Eriphile n’hésite plus à recevoir Sostrate de sa main et de celle $362$ des Dieux. L’heureux amant s’écrie alors : « Ciel ! n’est-ce point ici quelque songe tout plein de gloire dont les Dieux me veuillent flatter ? Et quelque réveil malheureux ne me replongera-t-il point dans la bassesse de ma fortune[[243]](#footnote-243) ? » Un de ses rivaux semble pressentir de même que tout n’est pas fini : « Peut-être, Madame, qu’on ne goûtera pas longtemps la joie du mépris que l’on fait de nous[[244]](#footnote-244). » C’est ainsi que, dans notre pièce, il ne manque à peu près rien de l’histoire des amours de Mademoiselle.

L’invention dramatique, qui reproduisit si étrangement des événements vrais, presque à l’heure où ils se passaient, reste au-dessous de leur piquant intérêt ; nous pouvons le reconnaître sans peine, rien n’étant moins étonnant que la supériorité de la vie sur la fiction d’un poète, même quand ce poète est un maître. La cour de Louis XIV fut alors le théâtre réel d’une comédie dont le génie même de Molière aurait eu peine à imaginer toutes les scènes ; et la partie des *Mémoires de Mademoiselle* qui a refait si heureusement *Les Amants magnifiques* sera toujours lue avec plus de curiosité que cette pièce.

La figure de Sostrate, amoureux de comédie semblable à bien d’autres, n’a rien de ce qui marque singulièrement celle de Lauzun, ce parfait artiste en roueries. Nous voyons, il est vrai, chez tous deux la même résistance aux brillantes destinées qu’on leur fait entrevoir, la même parfaite conduite ; mais du côté du sincère Sostrate, elles ne sont qu’involontairement adroites. Si Molière eût pu et voulu être plutôt copiste qu’inventeur, quelle pièce il semble qu’il eût écrite, avec ce rôle de captateur prudent et rusé d’une grande fortune, d’intrigant gascon, qui exploite un fol amour de quadragénaire, sans le partager, et, d’autre part, avec le rôle d’une amante aussi crédule, aussi aveugle que le fut la pauvre dupe de Lauzun !

Ne croyons sans doute pas l’auteur de *Dom Juan* incapable de créer et peindre de semblables caractères. Si une telle peinture cependant s’était présentée à son esprit, n’aurait-on pas, à la cour, trouvé le peintre trop hardi, même toute $363$ allusion à part, de montrer une princesse ainsi jouée dans son amour ? Et puis, de même que, dans l’optique du théâtre, Tartuffe n’avait pu être peint comme l’Onuphre de la Bruyère, les manèges hypocrites du courtisan ambitieux n’auraient pu se passer d’un grossissement qui eût fait regretter la vérité sans égale des scènes toutes vivantes que Mademoiselle nous a mises sous les yeux.

Quelque naturelle et en même temps curieuse qu’elle nous ait paru, nous n’aurions pas fait cette comparaison entre de célèbres Mémoires et notre comédie, si des ressemblances tellement frappantes n’avaient quelquefois donné l’idée que Molière s’était inspiré du roman de Mademoiselle, déjà connu (on a du moins supposé qu’il l’était) des gens de cour bien informés. Sans y regarder aussi peu attentivement que bien d’autres, Auger a fait cependant remarquer que la Princesse laissa éclater son projet très-peu de temps après la représentation des *Amants magnifiques*[[245]](#footnote-245) : coïncidence « assez extraordinaire, dit-il, pour que, dans ce temps, quelques personnes aient pu soupçonner Molière d’avoir été dans le secret de la moderne Eriphile, et d’avoir cherché à disposer les esprits en faveur de sa résolution. » Petitot, qui, avant Auger, avait fait le même rapprochement, s’était bien autrement écarté des vraisemblances ; et il lui avait échappé d’étonnantes erreurs. « Une grande princesse, dit-il[[246]](#footnote-246), dut se reconnaître dans le caractère d’Ériphile, qui préfère à des rois dont elle est recherchée un simple gentilhomme Un an avant la représentation des *Amants magnifiques*, Louis XIV avait ordonné à cette princesse de renoncer à l’espoir d’épouser son amant ; et, deux mois après, elle eut la douleur de le voir enfermer à Pignerol. Louis XIV donna le sujet de cette pièce à Molière, les Mémoires du temps s’accordent à l’attester ; mais lui prescrivit-il de faire cette allusion ? rien n’est plus douteux. Il est plus naturel de croire que le Roi dit à l’auteur de faire une comédie où $364$ deux princes se disputeraient en magnificence pour éblouir et charmer une princesse ; et que Molière, afin de donner de l’intérêt à un sujet si simple..., y joignit cet amour dont la peinture dut singulièrement réussir en présence d’une cour qui savait toute cette intrigue. Il n’y eut que Mademoiselle qui dut souffrir. » Parmi quelques réflexions acceptables, quels anachronismes ! M. Taschereau les a déjà relevés[[247]](#footnote-247). Ils dépassent ce qu’il en a dit, la pièce n’ayant pas été jouée pour la première fois, comme il l’a cru, le 7 septembre 1670, mais sept mois plus tôt. Il ne pouvait, malgré cette erreur, ne pas s’étonner de la chronologie de Petitot, qui place un an avant *Les Amants Magnifiques* le dénouement de la tragi-comédie de Mademoiselle. Ce fut le 18 décembre 1670 que le Roi, signifiant sa volonté, amena ce dénouement : la date est certaine. L’emprisonnement à Pignerol est du 25 novembre 1671[[248]](#footnote-248).

Reste-t-il quelque chose des explications que, en respectant mieux l’ordre des temps, quelques-uns ont données d’une si étrange ressemblance entre l’intrigue de la comédie-ballet jouée en 1670 et les scènes dont la cour eut dans la même année l’étonnant spectacle ? Nous comprenons que l’on soit bien tenté de ne pas les écarter toutes. Il est difficile de prouver absolument qu’au moment où *Les Amants magnifiques* furent écrits, le secret de Mademoiselle était encore bien gardé. On voit par ses *Mémoires* que, dès l’hiver de 1669, elle laissait deviner à Lauzun, par des attentions très-marquées, la particulière estime qu’elle avait pour lui[[249]](#footnote-249). Elle était assez peu maîtresse de ses sentiments pour les laisser deviner aussi par beaucoup d’autres ; les yeux de la cour étaient d’ailleurs sur ces mystères-là toujours très-ouverts. Il se peut donc que l’on ait glosé de bonne heure de l’incroyable roman, et même que quelque bruit en ait été porté par les vents indiscrets des palais jusqu’aux $365$ oreilles du maître. Dès que l’on suppose le Roî si bien informé, le voilà exposé au soupçon d’avoir donné à Molière un malicieux conseil. Il est certain, par le témoignage même de celui-ci dans son *Avant-propos[[250]](#footnote-250)* (Petitot n’avait pas besoin de s’appuyer sur nous ne savons quels « mémoires du temps »), que Louis XIV indiqua lui-même le sujet du Divertissement de 1670. Mais quelle apparence qu’il ait voulu ou s’amuser cruellement à permettre qu’on exposât sur la scène les ridicules faiblesses de sa cousine, ou, si l’on prend autrement les choses, se servir de la voix de la comédie pour les excuser et les encourager ? Pour notre part, nous ne doutons pas que sa collaboration aux *Amants magnifiques* ne doive être restreinte aux très-faibles proportions que Molière lui donne. La maigre matière proposée au poète comique, ce fut celui-ci qui la féconda, ne se contentant pas de deux princes occupés à se surpasser l’un l’autre dans le régal d’une princesse, et leur opposant un troisième rival, de moindre naissance, mais destiné à supplanter les magnifiques galants. Le Roi mis hors de cause dans l’invention de l’amour d’Eriphile pour le général Sostrate, serait-ce Mademoiselle elle-même qui aurait désiré et demandé une pièce d’un bon exemple pour les princesses disposées aux mésalliances ? Ou bien encore, serait-ce Molière qui, seulement averti par les rumeurs de la cour, aurait, de son propre mouvement, flatté une passion, digne, à ses yeux, d’intérêt ? Ces suppositions n’ont pas pour nous plus de vraisemblance.

Pour ce qui est de Mademoiselle, ses pensées, au commencement de 1670, flottaient encore, n’avaient rien d’arrêté ; elle n’en était pas à désirer que l’on plaidât publiquement la cause des unions inégales ; et, si elle avait cherché un avocat, il n’est pas sûr qu’elle eût été fort contente de celui qui mettait ces paroles dans la bouche de son Eriphile[[251]](#footnote-251) : « Les bruits fâcheux de la renommée vous font trop acheter le plaisir que l’on trouve à contenter son inclination, : » et qui avait eu besoin de justifier, par une espèce de miracle des Dieux, une dérogation à ces sages maximes.

$366$ Une imprudence spontanée de Molière, se jetant de lui-même dans de dangereuses allusions à un caprice bien fait pour déplaire au Roi, voilà ce qui nous trouverait encore peu crédule.

Pourquoi, voulant remonter à la source où Molière a pu prendre son principal sujet, s’obstinerait-on à la chercher d’un côté où toutes les conjectures se soutiennent si mal ? Voici une origine bien plus simple de cette idée dramatique d’un soldat, plus brave que noble, préféré par une princesse à des prétendants d’une naissance égale à la sienne. Il semble certain que Molière s’est inspiré du souvenir du *Don Sanche* de Corneille. On a remarqué, depuis longtemps, que Done Isabelle ressemble beaucoup à Eriphile par son amour pour le vaillant officier de fortune, Carlos, et aussi par ses nobles efforts pour ne pas oublier ce qu’elle est, ce qu’elle se doit. Les trois grands de Castille, aspirant à sa main, se trouvent dans la même situation, pénible pour leur orgueil, que les deux princes qui font leur cour dans la vallée de Tempé. Ils entendent la reine de Castille remettre à Don Carlos la décision du choix quelle doit faire entre eux, et leur dire :

Rivaux ambitieux, faites-lui votre cour[[252]](#footnote-252).

Eriphile déclare de même, en présence de ses prétendants, que Sostrate sera l’arbitre qui prononcera sur leur sort. « C’est à dire, Madame, demande un des princes, qu’il nous faut faire notre cour à Sostrate[[253]](#footnote-253) ? » La ressemblance est grande. Dans une pièce comme dans l’autre, il faut une merveilleuse aventure pour que la princesse épouse celui qu’elle aime. On attribuerait malaisément cette ressemblance à une simple rencontre du génie de Corneille et de celui de Molière ; et l’on n’a, ce nous semble, le choix, dans notre comédie, qu’entre une imitation préméditée ou une réminiscence involontaire.

Le sujet de *Don Sanche*, si comparable à celui des *Amants magnifiques*, suggère une réflexion. N’était sa date, qui est 1650, on y aurait soupçonné les mêmes allusions. Forcés d’admettre d’un côté une analogie fortuite avec les amours $367$ de Mademoiselle et de Lauzun, nous aurons moins de peine à l’admettre de l’autre.

Malgré tout, beaucoup de détails de notre pièce nous forcent d’avouer que le hasard s’entend bien à de surprenants à-propos. Nous avons vu que non-seulement le secret du cœur de Mademoiselle y avait paru deviné, mais que le coup de foudre qui finit par éclater sur les deux amants y avait été comme entrevu un an d’avance. Il sera toujours intéressant de se demander avec quels sentiments la princesse dut écouter cette comédie. Elle qui se souvint si à propos de certains vers de Corneille qui lui parurent lui « convenir admirablement bien[[254]](#footnote-254) » (ce n’étaient pas des vers de *Don Sanche*, mais de *La Suite du Menteur*[[255]](#footnote-255)), et qui se plut à les recueillir, comme on recueillait autrefois les *sorts virgiliens*, il est assez naturel de se la représenter très-frappée de beaucoup de passages des *Amants magnifiques*. Il y a lieu cependant d’hésiter quand on voit que dans ses *Mémoires*, au moment même où elle était en train de chercher appui chez les poètes de théâtre, pas un mot n’est dit de cette pièce. Peut-être l’héroïne de la Fronde, nourrie dans l’admiration du grand tragique de ses jeunes années, faisait-elle moins d’attention à Molière.

Nous ne nous souvenons pas que ceux qui ont imaginé Molière mettant sa muse au service des amours de l’Eriphile française et de son trop cher Sostrate, aient, comme ils l’auraient pu, tiré parti pour leur conjecture du rôle de Clitidas. Ce *plaisant de cour*, auquel l’auteur a prêté quelques traits où il semble avoir voulu se faire reconnaître lui-même, intervient entre les deux amants, parce que « les gens de mérite *le* touchent ». C’est un homme qui sait, connue il le dit, sa cour. Il est fort utile à la princesse pour débrouiller l’embarras de ses sentiments. Il se fait son confident, usant avec adresse de « quelque espèce de faveur » où il est auprès d’elle. Ayez cette prévention que Mademoiselle, auprès de laquelle Molière aurait eu « les accès ouverts, » ait voulu être aidée par l’habileté de son art dans la préparation de ses desseins, et il vous paraîtra que, sous le nom de Clitidas, il en a fait l’aveu. C’eût été $368$ pourtant peu discret ; et, à notre avis, il y aurait encore là une de ces illusions dont il faut se défendre dans une pièce où nous ne savons quelle malice des rencontres fortuites en a tant semé. Les inductions d’ailleurs qu’on tirerait des bons offices rendus par Clitidas nous paraîtraient d’autant moins légitimes que Molière, six ans plus tôt, avait imaginé quelque chose de semblable dans *La Princesse d’Élide*. Là, Moron, dont il jouait le rôle, comme il joua celui de Clitidas, profite de son crédit auprès de la princesse pour l’amener où son cœur penche, et pour favoriser celui des prétendants qu’il juge le plus digne et qu’il voit bien être seul aimé.

Clitidas n’en est pas moins, nous l’avons dit, un personnage sous le masque duquel Molière a voulu qu’en certains moments on le trouvât lui-même. Il n’a pas donné à sa pièce un de ses moindres agréments lorsqu’il a imaginé ce rôle, seconde épreuve, après celui de Moron, d’un *plaisant de cour*. On a dit que Moron valait mieux. Il est certain qu’il fait plus rire. Clitidas a cependant son prix. N’étant pas, comme son devancier, un vrai bouffon, un de ceux qui avaient auprès des princes la charge de *fous*, il convient mieux à la bonne comédie et fait meilleure figure dans cette cour de Thessalie, qui n’est pas moins noble que la cour de Louis XIV. Bien qu’il ait le privilège, le devoir même de divertir par ses plaisanteries, il est certainement ce qu’on appelait un *honnête homme* ; il écrase de sa supériorité l’imposteur Anaxarque, qui se croit un bien plus grand personnage que lui ; et c’est pourquoi Molière a pu quelquefois parler lui-même par sa bouche : « Bien mentir et bien plaisanter sont deux choses fort différentes, et il est bien plus facile de tromper les gens que de les faire rire[[256]](#footnote-256). » L’intention est évidente de dire leur fait aux impertinents qui critiquaient la faveur de Molière et tenaient des propos tels que ceux-ci : « Il y a une chose qui est fâcheuse dans votre cour, que tout le monde y prenne liberté de parler et que le plus honnête homme y soit exposé aux railleries du premier méchant plaisant[[257]](#footnote-257). » Ce n’est pas que Clitidas s’enivre imprudemment des bontés que l’on a pour lui : « Vous vous émancipez trop (dit-il, affectant de se parler à lui-même)..., je vous en $369$ avertis ; vous verrez qu’un de ces jours on vous donnera du pied au cul, et qu’on vous chassera comme un faquin. Taisez-vous, si vous êtes sage[[258]](#footnote-258). » Dans ces termes, Molière oublierait beaucoup sa dignité, s’il fallait admettre (mais il ne le faut pas) que partout le personnage se confondît avec lui-même. Il n’en reste pas moins facile d’entendre, en maint endroit, où d’ailleurs le style change, que c’était bien lui qui se posait ainsi en face de ses ennemis avec cette modestie sage, hardie aussi et ironique. A peu d’exceptions près, Clitidas parle d’un ton qui n’est pas celui de la scurrilité : Eriphile peut l’écouter. Il se joue autour de son cœur avec beaucoup de finesse, en homme expert dans le maniement des passions. Si les obstacles s’aplanissent, c’est grâce surtout à cet homme avisé. C’est en même temps un esprit éclairé, que ne trompera jamais le charlatanisme d’un astrologue, ou d’un tartuffe. Les raisonnements contre l’astrologie appartiendront à Sostrate ; l’ironie, peut-être plus puissante encore, à Clitidas[[259]](#footnote-259).

Nous avons déjà vu quelques-unes des petites pièces de Molière non-seulement égayées, mais ramenées au véritable objet de l’auteur comique, qui est d’instruire en riant, et du peintre des mœurs, par des scènes où les médecins étalent, avec tant de vérité, leurs ridicules et la vanité de leur art. Dans celle-ci, la médecine a cédé la place à l’astrologie, et une ingénieuse satire vient encore une fois marquer de traits plus forts une légère et rapide esquisse dramatique, y ajouter un intérêt plus sérieux.

Rien ne fait supposer que le Roi, lorsqu’il donna ses conseils ou plutôt ses ordres au poète pour le choix du sujet, lui ait commandé d’attaquer, dans sa comédie, une science chimérique. Ce fut de lui-même sans doute que Molière en eut l’idée. Il n’est pas nécessaire de croire qu’avec sa philosophie très-libre, et dans un dessein sceptique qui aurait été au delà de l’objet apparent de ses railleries, il ait pris plaisir à lancer contre l’astrologie des traits qui auraient atteint toutes les connaissances jugées par lui trop surnaturelles. A supposer, ce qui est probable, qu’il n’ait eu en vue que la superstition $370$ de l’astrologie, directement prise à partie dans sa pièce, s’attaquer à elle ce n’était point s’escrimer contre un fantôme, et il pouvait ne pas juger inutile d’en ruiner le crédit ; car elle n’était point, même alors, une puissance tellement abattue qu’elle eût cessé d’être digne de ses coups. Très-peu de temps avant lui, la Fontaine, dans une des fables[[260]](#footnote-260) qu’il avait publiées en 1668, en avait aussi fait justice, comme d’une imposture ou d’une erreur encore debout ; et la voyant en faveur dans plus d’une cour à cette époque même, il avait pu dire :

Charlatans, faiseurs d’horoscope,

Quittez les cours des princes de l’Europe.

Il n’y aurait peut-être pas trop d’invraisemblance à conjecturer que la lecture de sa fable[[261]](#footnote-261) avait suggéré à Molière la pensée d’un semblable service à rendre au bon sens. Il est curieux, en tout cas, de comparer avec le grand couplet de Sostrate les beaux vers où le fabuliste argumente contre la prétendue science des mêmes visionnaires. Dans cette comparaison nous ne nions pas que l’avantage ne reste à la Fontaine, qui a parlé aussi solidement que Molière, et avec plus d’éloquence encore ; mais il aurait fallu entendre là Molière se servir, lui aussi, de la langue des vers. Les deux réfutations s’appuient d’ailleurs sur des raisons très-différentes, soit que l’auteur des *Amants magnifiques* n’ait pas voulu être accusé de larcin, soit qu’il n’ait eu, quand il se rencontra avec la Fontaine, aucun souvenir de sa fable. Dans cette dernière supposition même, l’*Astrologue* du fabuliste était à rappeler, comme une preuve de l’opportunité de l’attaque au dix-septième siècle. $371$ D’autres preuves ne manquent pas. En voici une tirée d’une lettre écrite par Retz à Lionne, le 14 septembre 1666. Le passage, qui nomme les médecins à côté des astrologues, n’aurait pas déplu à Molière : « Les médecins et les astrologues sont presque à bout sur la maladie du Pape (Alexandre VII), et il paroît que les uns n’en ont guère plus de connaissance que les autres[[262]](#footnote-262). »

On peut voir, dans le *Dictionnaire* de Bayle[[263]](#footnote-263), l’article Jean-Baptiste Morin. Ce Morin, qui occupa la chaire de mathématiques au Collège de France, et qui avait été dans la faveur de Richelieu et de Mazarin, s’adonna avec passion à l’astrologie judiciaire. Lorsque la reine de Suède, Christine, vint pour la première fois à Paris, elle « voulut voir Morin, dit Bayle[[264]](#footnote-264),… et témoigna qu’elle le prenait pour l’astrologue le plus éclairé qui fût au monde. » Plus tard encore, en 1661, une autre reine, celle de Pologne, Marie-Louise de Gonzague, montrait en quelle estime elle le tenait, en faisant imprimer à ses frais son *Astrologia gallica*[[265]](#footnote-265). « Un des médecins de Louis XIV (Vautier[[266]](#footnote-266), qui avait été premier médecin de Marie de Médicis), dit encore Bayle[[267]](#footnote-267), eut envie de faire créer une charge d’astrologue de cour en faveur de.… Morin. » Au temps même de notre comédie, un exemple, tiré justement des *Mémoires de Mademoiselle*, dont ici la citation est topique, montre qu’à la cour de Louis XIV la croyance aux rêveries astrologiques n’était pas entièrement abandonnée. Dans un entretien, dont la date est de l’année 1670, Mademoiselle parlant à Lauzun de la répugnance qu’on lui supposait à se marier, il répondit : « Si je voulais croire aux horoscopes, j’y songerais ; car une personne que j’ai connue m’a dit qu’elle avait fait tirer mon horoscope, et que je ferais la plus grande fortune qu’homme ait jamais faite par un mariage[[268]](#footnote-268). » On voit, dans ces mêmes $372$ *Mémoires*[[269]](#footnote-269), qu’un jour Monsieur rapportait cruellement à Madame des prédictions peu rassurantes pour elle, qu’avaient faites quelques charlatans.

Dix-neuf ans même après la comédie des *Amants magnifiques*, la Bruyère, dans l’édition de ses *Caractères* publiée en 1689, écrivait : « L’on souffre dans la république les chiromanciens et les devins, ceux qui font l’horoscope et qui tirent la figure[[270]](#footnote-270). »

Un peu plus tard encore, Fénelon composant pour le duc de Bourgogne ses *Dialogues des morts*, en écrivait un, sous ce titre : *La reine Marie de Médicis et le cardinal de Richelieu*[[271]](#footnote-271), où il s’agit principalement de la vanité de l’astrologie, qui « est, fait-il dire à Richelieu (p. 413), une peste dans toutes les cours » : dans les cours des premières années du dix-septième siècle, sans doute ; on doit croire cependant que les temps de l’astrologie ne lui semblaient pas assez éloignés pour qu’il n’y eût pas encore à surveiller quelques esprits mal guéris de cette crédulité[[272]](#footnote-272). Dans les raisons qu’il oppose à un art ridicule, y a-t-il quelque emprunt fait à la Fontaine et à Molière ? A tous deux, on pourrait le croire. Mais il y a des pensées si naturelles, qu’elles s’offrent d’elles-mêmes à tous les bons esprits.

Des intermèdes des *Amants magnifiques*, écrits rapidement, et de leurs vers faciles, mais jetés dans un moule banal, nous n’aurions rien à dire, si, dans le troisième de ces intermèdes, Molière n’avait introduit, sous le titre de *Dépit amoureux*, une scène imitée de l’ode célèbre : *Donec gratus eram tibi*[[273]](#footnote-273). Cette imitation, dans son tour aisé, qui ne sent pas l’effort du traducteur, est d’une grâce charmante. On sait que J.-J. Rousseau a tenté la même lutte avec Horace dans un duo du *Devin du village*[[274]](#footnote-274), qui a gardé aussi un certain parfum, mais beaucoup plus faible, de l’aimable fleur latine. Alfred de Musset s’y $373$ est pris à deux fois[[275]](#footnote-275) pour reproduire à son tour, en le suivant plus fidèlement trait pour trait, l’immortel petit tableau. C’est dans le second de ces essais qu’ayant fait choix d’un rythme moins différent de celui des vers de Molière, il s’est le plus rapproche’ de leur nonchalante douceur, mais sans l’égaler, ce nous semble, quelque habile que fût sa muse dans ces légères chansons d’amour.

La comédie impromptu, qui n’était faite que pour servir d’ornement accessoire au *Divertissement royal*, n’est pas, on le voit, sans quelque marque de l’excellent ouvrier. Il n’a pas seulement corrigé le sujet imposé, relevant ses fades lieux-communs par les scènes où l’astrologie est bafouée, et par ce caractère de Clitidas, dans lequel l’humeur plaisante et la sagesse, ajoutons la finesse de l’homme sachant la cour, sont agréablement mêlées ; il a aussi trouvé l’occasion de mettre dans le rôle d’Eriphile une analyse charmante de la passion, une connaissance très-délicate du cœur des femmes. Plusieurs commentateurs se sont accordés à reconnaître là comme un premier germe des comédies de Marivaux. Nous ne les contredirons pas ; et sans prétendre que celui-ci ait volontairement imité Molière, dans la large voie duquel il n’a généralement voulu ni su marcher, nous comprenons l’impression d’Auger, qui a cru retrouver bien des traits des adroits manèges de Clitidas et des troubles du cœur d’Eriphile dans les combats de la passion de l’Araminte des *Fausses confidences* et dans les ressorts qu’un valet fait jouer pour l’amener à l’aveu de ses sentiments[[276]](#footnote-276). Regnard, le Sage, dans la grande route qu’ils ont trouvée ouverte, Marivaux, Beaumarchais, quelque voie nouvelle qu’ils aient cherchée, leurs successeurs aussi, n’ont pu ne pas rencontrer et suivre maintes fois les traces de Molière, qui, depuis le jour où elles se sont marquées si profondément, ont été faciles à reconnaître jusque dans les moindres parcelles du champ de la comédie française.

Nous avons dit que Molière s’était réservé le rôle de $374$ Clitidas. On trouvera ci-après, à la liste des personnages, la description de son costume, tel que M. Eud. Soulié l’a fait connaître. Aucun renseignement certain ne nous permet de donner, comme l’ont fait quelques éditeurs, la distribution des autres rôles. Le livre de ballet n’a conservé les noms que de ceux qui dansèrent ou chantèrent dans les intermèdes.

Quel qu’eût été à Saint-Germain le succès de sa comédieballet, dans les cinq représentations qui y furent données en février et mars 1670, Molière ne la lit pas jouer au Palais-Royal. Séparée du divertissement, qui n’était approprié qu’au théâtre de la cour et exigeait d’ailleurs de grands frais, elle n’eut point paru assez développée. Elle ne fut imprimée qu’après la mort de l’auteur, en 1682. On la joua, pour la première fois, à la ville le 15 octobre 1688, sur le théâtre de l’hôtel Guénegaud. Elle y eut alors dix représentations. On doit en ajouter six données l’année suivante sur la même scène, ou sur celle de la rue des Fossés-Saint-Germain (rue de l’Ancienne-Comédie). Il semble donc que la pièce ne fut pas mal accueillie. On compte encore une représentation en 1690, quatre en 1692, trois en 1693, quatre en 1694. Nous ne savons pas si la pièce était jouée sans les intermèdes. On voit du moins qu’en 1704 il parut utile de ne pas la priver de cet agrément ; mais ce fut en essayant de le rajeunir, de le changer même entièrement : tentative dont se chargea Dancourt, ce qui étonne de la part d’un homme d’esprit. Il fit vider la place aux vers de Molière, et y substitua un prologue et des divertissements de sa façon. Est-il besoin de dire que sa témérité ne fut pas heureuse ? Ce que Molière avait si gentiment improvisé, il peina peut-être beaucoup pour le gâter. C’est une très-pauvre production, que l’on trouvera dans ses *Œuvres*[[277]](#footnote-277). La première représentation de la comédie surchargée de ces intermèdes parasites eut lieu, comme il est marqué au titre, le 21 juin 1704. On dit qu’elle ne fut pas bien reçue. Cependant *Les Amants magnifiques* eurent douze $375$ représentations dans cette année 1704 ; il y en eut encore une en 1711. Doivent-elles être toutes rapportées au remaniement de Dancourt ? S’il en est ainsi, le public se montra trop peu sévère.

*Les Amants magnifiques* ont été imprimés pour la première fois : la comédie, dans le second volume des *Œuvres posthumes*, qui forme le tome VIII de l’édition de 1682 ; les intermèdes, dans le livret de 1670, intitulé *Le Divertissement royal*, et dont la Bibliothèque nationale possède deux exemplaires ; l’un d’eux a été corrigé pendant le tirage : c’est un in-4° de 30 pages, dont voici le titre :

Le Divertissement Royal

meslé de comédie, de musique, et d’entrée *(sic*) de ballet, à Paris,

Par Robert Ballard, seul imprimeur du Roi pour la Musique.

M.DC.LXX.

*Avec Privilège de Sa Majesté*.

Le titre de la comédie dans l’édition de 1682 est celui que nous reproduisons ci-dessus, au feuillet qui précède la *Notice*.

En suivant, pour les intermèdes, le texte de l’exemplaire corrigé du livret, nous avons eu soin d’y comparer *Le Ballet des ballets* de 1671, pour ce qu’il contient des *Amants magnifiques*, c’est-à-dire un long fragment du premier intermède ; et, pour tous les intermèdes, l’édition de 1682, d’après laquelle nous donnons la comédie.

Mentionnons, d’après la *Bibliographie moliéresque*, une version séparée en italien (1696) et une en polonais *(s. l. n. d*.).

### Personnages de la Comédie[[278]](#footnote-278).

$377$ Aristione, princesse, mère d’Ériphile.

Ériphile, fille de la Princesse.

Cléonice, confidente d’Eriphile.

Chorèbe, de la suite de la Princesse.

Iphicrate et Timoclès,  amants magnifiques.

Sostrate, général d’armée, amant d’Eriphile.

Clitidas, plaisant de cour, de la suite d’Eriphile[[279]](#footnote-279).

Anaxarque, astrologue[[280]](#footnote-280).

$378$ Cléon, fils d’Anaxarque.

Une fausse Vénus, d’intelligence avec Anaxarque.

La scène est en Thessalie, dans la délicieuse vallée de Tempé[[281]](#footnote-281).

### Note sur les intermèdes des *Amants magnifiques*.

$471$ La copie la plus complète, croyons-nous, de la partition que Lulli composa pour les intermèdes des *Amants magnifiques* est celle qui se trouve au Conservatoire et qui est contenue dans un volume in-folio intitulé : « *Le Divertissement royal*, 1670 »[[282]](#footnote-282). Ce manuscrit ne doit pas dater du temps même des premières représentations : on y trouve en effet une scène entière dont il n’y a aucune trace dans le livret original, ici réimprimé, du *Divertissement royal*, et qui ne fut sans doute mise en musique par Lulli, sur des paroles de Quinault, qu’en 1672, pour être ajoutée à la pastorale des *Fêtes de l’Amour et de Bacchus*, le premier opéra qu’ils donnèrent à l’Académie royale de musique[[283]](#footnote-283) ; la scène nouvelle est intercalée dans la copie du *Divertissement royal*, comme elle l’est dans la partition imprimée en 1717 de la pastorale, entre les scènes II et III du IIIe intermède des *Amants magnifiques*. C’est $472$ d’ailleurs la seule addition qui ait été faite à la partition primitive : on en peut juger par le relevé des morceaux transcrits. Ce sont :

Au 1er intermède : d’abord une *Ouverture* instrumentale à cinq parties ; puis 1° le Récit *d’Éole* : « Vents qui troublez… », accompagné d’abord, à l’ordinaire, d’une basse, et en outre, à partir des paroles : « Et laissez régner… », de deux parties de violon ; 2° le Récit *d’un Triton* : « Quels beaux yeux… » ; 3° un *Chœur de Tritons* à quatre voix, accompagné de cinq parties d’instruments : « Allons tous au-devant… » ; 4° le chant des quatre Amours, après lequel est repris le premier chœur ; 5° un air de danse pour *les Pêcheurs de corail* ; 6° le nouveau Récit d*’un Triton* : « Quel noble spectacle s’avance ? » suivi 7° d’un nouveau *Chœur de Tritons* : « Redoublons… » ; 8° un air de danse, comme toujours à cinq parties, pour *Neptune* ; 9° un autre pour les *Suivants de Neptune*. — Au IId intermède : un air de ballet pour *les Pantomines* (*sic*). — Au IIIe intermède : 1° sous le titre de *Prologue*, le Récit d’*une Nymphe de Tempe* (pour voix de soprano), précédé d’une *Ritournelle*, écrite pour deux dessus de violon sans doute et une basse ; 2° une semblable *Ritournelle* et un air de baryton pour *Tircis* ; 3° le dialogue de *Lycaste*, de *Ménandre* (deux hautes-contre) et de *Tircis*, suivi d’une chanson dont les deux couplets sont successivement chantés par Lycaste et par Ménandre, et d’une phrase chantée par Tircis : « Je la vois, la cruelle… » ; 4° toute une scène, en dialogue et airs (pour une *Climène*, personnage nouveau, et pour Caliste), qui manque au livret original du *Divertissement royal* ; 5° un air pour Caliste : « Ah ! que sur notre cœur… », précédé et suivi d’une ritournelle de deux violons avec basse chiffrée ; la scène s’achève en récit : « Puisque le Ciel… » ; 6° une phrase de récit pour *Tircis* : « Vers ma belle ennemie… », suivie d’une *Ritournelle* pour deux dessus et quatre autres parties d’instruments, et d’un trio, chanté par Tircis, Lycaste, Ménandre : « Dormez… », au milieu duquel Tircis dit solo le quatrain : « Silence… » ; 7° un dialogue de Caliste et Tircis, un petit duo des deux autres bergers : « Soit amour, soit pitié… », et une phrase de récit pour chacun des personnages de la scène ; 8° un dialogue de deux Satyres et de Caliste, auquel succède une chanson pour *un Satyre* (basse) ; les paroles du premier couplet sont seules écrites : « Aux amants qu’on pousse à bout… » ; cette chanson est accompagnée par deux dessus de violon, et il y a, en outre, une basse chiffrée ; 9° deux phrases : « Champêtres divinités,… » et « Mêlez vos pas..., » dites d’abord par un dessus, et reprises à quatre voix ; 10° un air de danse pour *les Divinités champêtres* ; 11° un autre pour *les Faunes*[[284]](#footnote-284)  ; 12° le dialogue du *Dépit amoureux* pour ténor et mezzo soprano, que termine une phrase en duo : « Ah ! plus que jamais… » ; 13° un chœur à quatre parties, accompagné d’une basse chiffrée : « Amants, que vos querelles… » ; 14° après une reprise de l’entrée des Faunes, un Rondeau, écrit pour deux dessus d’instruments avec une basse chiffrée, mais qu’une autre copie[[285]](#footnote-285) indique avoir été joué par les flûtes, les hautbois et les violons ; ce rondeau est ensuite chanté par *deux Bergères*, sur les paroles : « Jouissons, jouissons des plaisirs innocents… » — Au IVe $473$ Intermède : 1° un *Prélude* à six parties instrumentales (dont deux dessus de violon probablement) ; 2° un air de danse pour les *Statues*. — Au Ve intermède : un air de danse intitulé *Les Passions pantomines* (sic), suivi d’un second, mais qui est marqué *troisième air des Pantomines*. — Au VIe intermède, qui a pour titre *Jeux Pythiens* : 1° un *Prélude* instrumental à cinq parties ; 2° un récit pour *la Prêtresse* : « Chantez..., » suivi de deux phrases, l’une pour le *premier Sacrificateur* (baryton), l’autre pour le *second Sacrificateur* (haute-contre), et d’une phrase chantée d’abord par la Prêtresse, puis en trio : « Toute la terre... ; » 3° un *Chœur* à quatre voix, accompagné de cinq parties instrumentales, et qui est à redire : « Poussons à sa mémoire… » ; 4°, 5°, 6° et 7°, quatre airs de ballet pour *les Porteurs de haches*, pour *les Voltigeurs*, pour *les Esclaves*, et pour les *Hommes et Femmes armés* ; 8° un *Prélude* instrumental à six parties, suivi d’un dernier chant que font alternativement entendre, de la façon qui a été dite ci-dessus (p. 467, note 5), le Chœur accompagné de tout l’orchestre, ou, avec l’accompagnement ordinaire, la Prêtresse et les deux Sacrificateurs : « Ouvrons tous nos yeux… » ; 9° un air de danse pour *Apollon* ; 10° un dernier morceau instrumental, d’abord à cinq puis à six parties, intitulé *Air de trompettes*.

|  |  |
| --- | --- |
| Corps de texte (prose) | Corps de texte |
| Corps de texte (vers ; 1 vers = 1 paragraphe ; séparer les strophes par une ligne de blanc) | <l> |
| Séparateur (type astérisque(s), souvent centré) | <ab> |
| Titre hiérarchique (niveau 1) | Titre 1 |
| Sous-titre (niveau 1) | h1.sub |
| Titre hiérarchique (niveau 2) | Titre 2 |
| Sous-titre (niveau 2) | h2.sub |
| Titre hiérarchique (niveau 3) | Titre 3 |
| Sous-titre (niveau 3) | h3.sub |
| Titre hiérarchique (niveau 4) | Titre 4 |
| Sous-titre (niveau 4) | h4.sub |
| Titre non hiérarchique (généralement centré : \*, \*\*\*, Fin du premier acte, etc.)  + dans un ouvrage en prose (non spécifiquement théâtral) : locuteur d’une pièce de théâtre ou d’un dialogue | <label> |
| Mention de date, de temps ou de lieu (dans une lettre, une préface, etc.) | <dateline> |
| Auteur du texte dans un collectif, une revue, etc. (Par….) | <byline> |
| Epigraphe | <epigraph> |
| Signature de l’auteur (préface, lettre) | <signed> |
| Citation en prose (niveau paragraphe) | <quote> |
| Citation en vers (niveau paragraphe ; séparer les strophes par une ligne de blanc) | <quote.l> |
| Citation dans le corps de texte (niveau caractères) | <quote.c> |
| Numéro de page (niveau caractères) | <pb> |
| Formule dans une lettre, une préface (Monsieur, Madame, Soyez assuré…, etc.)  Dédicace courte en début d’ouvrage/de poème/d’article [attention, | <salute> |
| Post-scriptum dans une lettre, une préface | <postscript> |
| Référence bibliographique | <bibl> |
| Contenu de tableau | Contenu de tableau |
| Acte dans une pièce de théâtre | Acte |
| Scène dans une pièce de théâtre | Scène |
| Locuteur dans une pièce de théâtre ou un dialogue (niveau paragraphe) | <speaker> |
| Didascalie dans une pièce de théâtre (paragraphe) | <stage> |
| Didascalie (niveau caractères) | <stage.c> |
| Résumé en début de chapitre | <argument> |

Pour les notes, utiliser le système d’insertion classique (insertion, note de bas de page). Style : Note de bas de page (bien vérifier qu’il est appliqué). Bien distinguer notes d’auteur et notes d’éditeur (NdA/NdE). La numérotation est celle, automatique, du fichier Word, mais on peut garder éventuellement dans le corps de la note les signes d’appel (\*, (a)), voire des mentions de positionnement entre crochets, par exemple : [Note marginale].

Pour les citations complexes (théâtre, lettre, etc.) : styler comme s’il s’agissait du texte principal, puis encadrer la citation.

Exemple de citations de Molière, avec un commentaire de Stendhal après chaque citation george dandin (seul).

Il me faut, de ce pas, aller faire mes plaintes au père et à la mère, et les rendre témoins, à telle fin que de raison, des sujets de chagrin et de ressentiments que leur fille me donne.

Mais les voici l’un et l’autre fort à propos.

Fin de la Ire phrase comique (terme de musique). Avant de sortir de Paris j’ai distingué dans le *Tartufe* les phrases ou sujets d’attention qui renferment une moitié d’acte, un acte.

monsieur de sotenville

Allons, vous dis-je. il n’y a rien à balancer ; et vous n’avez que faire d’avoir peur d’en trop faire, puisque c’est moi qui vous conduis. george dandin

Je ne saurois...

G. Dandin, qui ignore l’honneur, trouve, ce qu’on lui fait faire, bien plus absurde que nous. monsieur de sotenville

Que je suis votre serviteur. george dandin

Voulez-vous que je sois serviteur d’un homme qui me veut faire cocu ?

Scène qui a cette excellence d’offrir le comble de l’absurdité morale avec la plus grande vérité des caractères. C’est les battus payant l’amende.

1. *La Vie de M. de Molière*, p. 107 et 108. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Ibidem*, p. 192 et 193. [↑](#footnote-ref-2)
3. Voyez ci-après son *Sommaire*, p. 47. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Etudes sur Molière*, p. 209. [↑](#footnote-ref-4)
5. Fable VI du livre VIII, *Les Femmes et le Secret*. [↑](#footnote-ref-5)
6. Voyez au tome précédent la *Notice* de *George Dandin*, p. 494 et 495, et note *2* de cette dernière page. [↑](#footnote-ref-6)
7. Comédie du Sieur de Molière. (*Note marginale*.) [↑](#footnote-ref-7)
8. C’était la cinquième représentation de cette pièce, jouée d’abord le 20 novembre précédent. [↑](#footnote-ref-8)
9. Voyez au tome I, p. 9, note 2. [↑](#footnote-ref-9)
10. Le titre cependant, que rend un peu plus significatif l’autre titre : *Le Procureur dupé*, ferait-il soupçonner quelque imitation de la vieille farce de *Maître Pathelin* ? On s’indignerait alors un peu moins du compagnon, de l’auxiliaire, qu’il fallut donner à notre comédie. Mais il est à remarquer que *Le Fin lourdaud*, repris en 1678, n’eut pas le même succès qu’en ses premiers temps, et dut être presque aussitôt abandonné. [↑](#footnote-ref-10)
11. Voyez ci-contre, p. 6. [↑](#footnote-ref-11)
12. Dans sa *Lettre* du 10 novembre 1668, déjà citée en partie au tome précédent, p. 495. [↑](#footnote-ref-12)
13. *Les Historiettes* de Tallemant des Réaux (édition de MM. Monmerqué et Paulin Paris), tome II, p. 200. [↑](#footnote-ref-13)
14. Dans la *Notice* sur *La Gloire du Val-de-Grâce*, nous retrouverons Molière faisant chez Mlle de Bussy une lecture de ce poème, à laquelle Robinet se montre fier d’avoir assisté : voyez sa *Lettre à Madame* du 22 décembre 1668. [↑](#footnote-ref-14)
15. Elle est reproduite dans les *Récréations littéraires* (p. 1 et 2) de Cizeron-Rival, qui n’a fait que copier le *Bolœana*. [↑](#footnote-ref-15)
16. Page 105. [↑](#footnote-ref-16)
17. Le dernier jour seulement :

    … *Molière*, le dernier jour,

    A ravir divertit la cour

    Par son *Avare* et son *Tartuffe*.

    (*Lettre en vers à Madame*, du 10 août 1669.) [↑](#footnote-ref-17)
18. Horace, *Épître* 1 du livre II, vers 176. [↑](#footnote-ref-18)
19. Les éditeurs de Tallemant se sont donc trompés, lorsqu’ils ont dit (tome II, p. 208) que la note sur Mlle de Bussy avait été ajoutée par l’auteur « après le 5 février 1669, date de la reprise heureuse de L’Avare. » *L’Avare* ne fut pas joué pendant ce mois de février ; et la date du 5, que l’on donne pour celle qui vit *L’Avare* se relever, est célèbre par la première représentation, définitivement autorisée, du *Tartuffe*, qui eut vingt-huit représentations consécutives jusqu’à la clôture de Pâques (voyez notre tome IV, p. 332-337.) [↑](#footnote-ref-19)
20. Elle peut bien l’avoir été à la cour plus souvent. La troupe, dans les années 166g, 1670, 1671, 1672, joua, soit à Chambord, soit à Saint-Germain, plusieurs comédies dont le *Registre de la Grange* ne donne pas les noms. [↑](#footnote-ref-20)
21. A la page 105, déjà citée. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Bolæana*, p. 37. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Œuvres de Fénelon*, édition de Versailles, tome XXI, p. 225 et 226. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Dictionnaire philosophique*, au mot Art dramatique (Comédie), tome XXVII, p. 101. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Notes historiques sur la vie de Molière*, p. 154 et 155 de la 2de édition in-12. [↑](#footnote-ref-25)
26. Voyez Taschereau, *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière*, livre III, p. 180 de la 5e édition. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Lycée*, ou *Cours de littérature*, première partie, livre I, chapitre VI, section 2 (édition de l’an VII, tome II, p. 67 et 68). [↑](#footnote-ref-27)
28. *Cours de littérature*, *ibidem*, p. 63-67. [↑](#footnote-ref-28)
29. Seconde partie, livre I, chapitre IV, section 4 (tome V, p. 460-463). [↑](#footnote-ref-29)
30. *Cours de littérature dramatique*, traduit de l’allemand, 1814, tome II, p. 252. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Ibidem*, à la page citée. [↑](#footnote-ref-31)
32. *Ibidem*, p. 254. [↑](#footnote-ref-32)
33. *Conversations de Goethe*  *recueillies par Eckermann* (traduction de M. Émile Délerot), tome I, p. 215. [↑](#footnote-ref-33)
34. Acte II, scènes I et II. [↑](#footnote-ref-34)
35. La Belle plaideuse, *comédie*. A Paris, chez Guillaume de Luyne … M. DC. LV, in-12. L’Achevé d’imprimer pour la première fois est du 15 août 1655. – Voyez la scène VIII de l’acte I. [↑](#footnote-ref-35)
36. Acte IV, scène II. — Faisons remarquer d’ailleurs que Boisrobert était connu pour prendre à droite et à gauche, et qu’il aurait bien pu trouver la scène du père usurier et le prodigieux mémoire quelque part où Molière aurait été aussi le chercher. [↑](#footnote-ref-36)
37. Voyez la citation de Boisrobert faite par M. Paulin Paris au tome II, p. 421, des *Historiettes* de Tallemant des Réaux. [↑](#footnote-ref-37)
38. Voyez l’addition de la Monnoye, tome III, p. 151. [↑](#footnote-ref-38)
39. Acte II, scène V. [↑](#footnote-ref-39)
40. Acte I, scène II. [↑](#footnote-ref-40)
41. Voyez la même addition de la Monnoye, tome III, p. 152. [↑](#footnote-ref-41)
42. Acte III, scène 1. [↑](#footnote-ref-42)
43. *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, p. 148. [↑](#footnote-ref-43)
44. Acte V, scène III. [↑](#footnote-ref-44)
45. Acte V, scène VI. [↑](#footnote-ref-45)
46. Elle est la troisième des *Six premières comédies facétieuses de Pierre de la Rivey*, *Champenois*, *à l’imitation des anciens Grecs*, *Latins et modernes Italiens*. Paris, 1679, 111-12. Elle a été réimprimée dans l’*Ancien théâtre français* (à Paris, chez P. Jannet. M.DCCC.LV, tome V, p. 199-291). [↑](#footnote-ref-46)
47. Aridosio, *comedia del Signor Lorenzino de* *Medici*. Elle a été imprimée à Lucques et à Bologne en 1548, et plusieurs fois aussi à Florence, puis à Venise et à Naples. [↑](#footnote-ref-47)
48. Acte III, scène VI. [↑](#footnote-ref-48)
49. La Veuve, *seconde comédie de Pierre de la Rivey*, dans *Y Ancien théâtre françois* de la collection Jannet, tome V, p. 103-198. Le modèle imité ou plutôt traduit par le Champenois est du Florentin Nicolo Buonaparte : la Vedova, *comedia facelissima di M. Nicolo Buonaparte*, *cittadino fiorentino. Nuovamente data in luce*. Édition des Juntes de Florence, 1568. [↑](#footnote-ref-49)
50. Acte I, scène I. [↑](#footnote-ref-50)
51. Acte III, scène II ; le passage est traduit de *la Vedova* (acte III, scène IV). [↑](#footnote-ref-51)
52. *La Dame d’intrigue*, ou *Le Riche vilain*, jouée en 1663 à l’Hôtel de Bourgogne. M. Victor Fournel l’a réimprimée au tome I de ses *Contemporains de Molière*, p. 367-400. [↑](#footnote-ref-52)
53. Dans une édition dont l’Achevé d’imprimer est du 23 novembre 1662 : voyez *les Contemporains de Molière*, tome I, p. 361. [↑](#footnote-ref-53)
54. Voyez notre tome II, p. 341. [↑](#footnote-ref-54)
55. *Histoire du théâtre français*, tome IX, p. III et suivantes. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Préface* de *Marianne* (1725), tome II, p. 188. [↑](#footnote-ref-56)
57. Pages 184-197. [↑](#footnote-ref-57)
58. Tome II, p. 274-305. [↑](#footnote-ref-58)
59. Pages 217 et 218. [↑](#footnote-ref-59)
60. *Observations sur la comédie*..., p. 184. [↑](#footnote-ref-60)
61. *Ibidem*, p. 186. [↑](#footnote-ref-61)
62. *Ibidem*, Cizeron-Rival, dans ses *Récréations littéraires*, p. 10 et 11, a copié ce passage de Riccoboni. [↑](#footnote-ref-62)
63. Pages 186 et 187. [↑](#footnote-ref-63)
64. Pages 188 et 189. [↑](#footnote-ref-64)
65. Pages 195 et 196. [↑](#footnote-ref-65)
66. Pages 189-191. [↑](#footnote-ref-66)
67. Pages 191 et 192. [↑](#footnote-ref-67)
68. Pages 193 et 194. [↑](#footnote-ref-68)
69. Scène II de l’acte III. [↑](#footnote-ref-69)
70. Pages 192 et 193. [↑](#footnote-ref-70)
71. Scènes IV et V de cet acte dans Riccoboni. [↑](#footnote-ref-71)
72. Pages 194 et 195. [↑](#footnote-ref-72)
73. Page 187. [↑](#footnote-ref-73)
74. Pages 195 et 196. [↑](#footnote-ref-74)
75. Il est beaucoup moins douteux que le Sage, si souvent imitateur de Molière, a eu présentes à la mémoire les rodomontades de maître Jacques, suivies des coups qu’il reçoit paisiblement, lorsqu’il a écrit la scène v de l’acte II de sa petite pièce du *Point d’honneur*, jouée en 1702. [↑](#footnote-ref-75)
76. Acte II, scène IV. [↑](#footnote-ref-76)
77. Acte I, scène III. [↑](#footnote-ref-77)
78. Acte II, scène VI. [↑](#footnote-ref-78)
79. Acte IV, scène VII. [↑](#footnote-ref-79)
80. Cailhava, *Études sur Molière*, p. 216, à la note. [↑](#footnote-ref-80)
81. *De la Réformation du théâtre*, p. 15-17. [↑](#footnote-ref-81)
82. *Ibidem*, p. 294. [↑](#footnote-ref-82)
83. Lettre *à M. d’Alembert*… *sur son article* Genève..., (1758), p. 52 et 53. [↑](#footnote-ref-83)
84. Voyez au chapitre vu de l’*Essai sur l’art dramatique* (édition d’Amsterdam, 1773, p. 89). [↑](#footnote-ref-84)
85. *Cours de littérature*, seconde partie, livre I, chapitre vi, section 4, tome V, p. 462 et 463. [↑](#footnote-ref-85)
86. *Cours de littérature dramatique*, tome I, XIII, p. 262 et suivantes. [↑](#footnote-ref-86)
87. *Satires*, livre I, X, vers 14 et 15. [↑](#footnote-ref-87)
88. Page 263. [↑](#footnote-ref-88)
89. *Le Misanthrope*, scène I, vers 147. [↑](#footnote-ref-89)
90. Voyez ci-dessus, p. 7. [↑](#footnote-ref-90)
91. Voyez notre tome III, p. 383. [↑](#footnote-ref-91)
92. *Recherches sur Molière*, par Eud. Soulié, p. 276. [↑](#footnote-ref-92)
93. Acte II, scène V. [↑](#footnote-ref-93)
94. Voyez notre tome I, p. XVII. [↑](#footnote-ref-94)
95. Acte I, scène III. [↑](#footnote-ref-95)
96. Voyez notre tome V, p. 288. [↑](#footnote-ref-96)
97. C’est ce que dit l’abbé d’Allainval dans sa *Lettre à Mylord*\*\*\* *sur Baron et la demoiselle le Couvreur*, publiée en 1730 sous le pseudonyme de George Wink, p. 12 ; on peut voir cette lettre réimprimée dans la *Collection des Mémoires sur l’art dramatique*, au volume des *Mémoires sur Molière*, p. 221. [↑](#footnote-ref-97)
98. *Répertoire des comédies françaises qui se peuvent jouer* (à la cour), *en* 1685 [↑](#footnote-ref-98)
99. *La Comédie-Française*, *histoire administrative*…, par M. Jules Bonnassies, p. 61, note 2 de la page 60. [↑](#footnote-ref-99)
100. *Galerie historique des acteurs du théâtre français*, tome I, p. 162. [↑](#footnote-ref-100)
101. Tome VII, p. 391. [↑](#footnote-ref-101)
102. *Galerie historique des acteurs du théâtre français*, tome I, p. 276. [↑](#footnote-ref-102)
103. Voyez dans *Les Intrigues de Molière et celles de sa femme*, ou *La Fameuse comédienne, histoire de la Guérin*, édition de M. Livet (1877), la note sur Guérin, p 184-186. [↑](#footnote-ref-103)
104. Lemazurier, *Galerie historique des acteurs*…, tome I, p. 246. [↑](#footnote-ref-104)
105. Tome I, p. 136, et tome II, p. 89 (lettre de Palissot, 1791). [↑](#footnote-ref-105)
106. *L’Opinion du parterre* (germinal an XI), p. 37. [↑](#footnote-ref-106)
107. *Ibidem* (janvier 1809), p. 47. [↑](#footnote-ref-107)
108. *Etudes sur Molière*, p. 225, à la note. [↑](#footnote-ref-108)
109. *Ibidem*, à la même page. [↑](#footnote-ref-109)
110. Tome IV des *Œuvres de Molière* (3e édition), p. 528. [↑](#footnote-ref-110)
111. Une estampe, publiée chez Martinet, représente Grandmesnil en Harpagon, avec un bout de chandelle qui sort de sa poche. [↑](#footnote-ref-111)
112. La cinquième de l’acte V. [↑](#footnote-ref-112)
113. *Etudes sur Molière*, p. 226. [↑](#footnote-ref-113)
114. *Ibidem*, p. 224. [↑](#footnote-ref-114)
115. Imprimée dans le tome I de son *Essai sur la versification française*, Rome, 1825, 2 volumes in-8°. [↑](#footnote-ref-115)
116. Le nom de l’auteur est Malouin. *L’Intermédiaire des chercheurs et curieux* (10 septembre 1864, p. 208) mentionne une traduction en vers faite par un amateur du Mans et distincte peut-être de celle-ci : « elle n’a pas été mise, nous dit-on, dans le commerce. » [↑](#footnote-ref-116)
117. Voyez ci-après, p. 49 et 50. [↑](#footnote-ref-117)
118. Elle fut imprimée et publiée (in-4°) à Londres, en 1672. On en trouve la traduction française au tome I de la *Lettre sur le* *théâtre anglais* (par du Bocage), 2 volumes in-8°, 1762. [↑](#footnote-ref-118)
119. *Gazette* de 1672, p. 190. [↑](#footnote-ref-119)
120. Voyez sa courte *Préface*. [↑](#footnote-ref-120)
121. *Histoire de la littérature anglaise*, tome III, p. 142. [↑](#footnote-ref-121)
122. Voyez ci-après, p. 49. [↑](#footnote-ref-122)
123. The Miser, *a comedy. Taken from Plautus and Molière. As it was acted at the Theatre Royal in Drury-Lane*, 1732 (au tome III de *the Works of Henry Fielding*, 1766). La pièce a été imprimée, à part et pour la première fois, en 1733. [↑](#footnote-ref-123)
124. Il est curieux de connaître quel prix se vendaient à cette époque les pièces de Molière ; voici ce que dit Robinet, dans une *Lettre à Madame* du 2 mars 1669 :

     … On vend *L’Avare*,

     Poème en prose, encor, si rare,

     Avec son beau *George Dandin*,

     Dont il reçoit force dindin.

     C’est chez *Ribou* qu’on les délivre,

     Chacun pour une et demi-livre,

     Prix fait, et ce sont vérités,

     Ainsi que de petits pâtés. [↑](#footnote-ref-124)
125. Voyez ci-dessus, p. 42-44. La traduction de 1782, avec texte français en regard, a été réimprimée, en 1751, avec des notes philologiques. Celle de 1792 est mentionnée dans *le Moliériste* du 1er août 1881, p. 146, comme une imitation en trois actes, qui fut représentée à Covent-Garden et avait été faite par le souffleur du théâtre, M. Jacques Wilde. [↑](#footnote-ref-125)
126. Voyez notre tome V, p. 425, note 3 ; et la *Bibliographie moliéresque*, p. 198 et p. 201. [↑](#footnote-ref-126)
127. « Homme rapace, homme aux doigts crochus, » d’un mot grec latinisé par Plaute, pour être, avec beaucoup d’autres qualificatifs, appliqué à l’amour vénal :

     …Blandiloquentulus, harpago, mendax, cuppes) avarus...

     (*Trinumus*, vers 214, acte II, scène 1.).

     Urceus Codrus, au vers 27 de son Supplément à L’*Aululaire*, a appliqué le mot aux maîtres avares :

     Tenaces nimium dominos nostra aetas tulit,

     Quos harpagones, harpyias et tantalos

     Vocare soleo, in opibus magnis pauperes....

     Luigi Groto, dans son *Emilia*, avait donné à Molière l’exemple de faire d’*Harpagon* un nom propre d’avare, do grippe-sou : *voyez* la *Notice* de *L’Etourdi*, tome I, p. 89a. Comme le remarque Castil-Blazeb, un nom analogue a été choisi pour le financier farouche de *La Comtesse d’Escarbagnas*, le receveur des tailles Monsieur *Harpin*. —Harpagon fut joué par Molière ; son costume a été décrit ci-dessus, p. 35, à la *Notice*. —La distribution des autres rôles a été, autant que possible, indiquée aux pages 36 et 37. – a Chez Tite-Live (livre XXX, chapitre X), *harpagones* désigne les espèces de harpons retenus par des chaînes, à l’aide desquels les Carthaginois accrochaient et remorquaient les embarcations ennemies. — Dans L’*Aululaire* même (vers 158, acte II, scène II), et ailleurs, Plaute a employé le verbe har*pagare*, « agripper, voler ». – b Au tome I de *Molière musicien*, p. 478. [↑](#footnote-ref-127)
128. La manière originale et plaisante dont maître Jacques se prête à ce cumul peu rétribué a rendu sa figure populaire et a fait, de bonne heure sans doute, de son nom la désignation de quiconque s’acquitte de plusieurs services ou emplois différents. [↑](#footnote-ref-128)
129. Harpagon, etc. – Anselme, etc. – Cléante, etc. – Elise, fille d’Harpagon. – Valère, etc. – Mariane, fille d’Anselme. – Frosine, etc… - Un Commissaire. – *La scène est à Paris dans la maison d’Harpagon*. (1734) — Le théâtre, dit le vieux *Mémoire de… décorations*, « est une salle et, sur le derrière, un jardin. Il faut deux chiquenillesa, des lunettesb, un balaic, une batted, une cassette, une table, une chaise e, une écritoire, du papier, une robe, deux flambeaux sur la table au cinquième acte. » – a Une des anciennes formes de *souquenille* ; le texte même de l’édition originale porte *siquenille*, à la scène 1 de l’acte III (ci-après, p. 122). – b Que doit porter Harpagon, quand il se présente à Mariane (acte III, scène v, ci-après, p. 142). – c Le balai que dame Claude tient à la main (acte III, scène 1). – d La canne qu’on doit entendre tomber sur les épaules de maître Jacques, à la fin des scènes i et ii de l’acte III. – e Le Commissaire du cinquième acte (dont la robe est mentionnée un peu après) instrumente sans doute assis devant la table. [↑](#footnote-ref-129)
130. *L’Art poétique*, chant III, vers 397. — Le *Bolaeana* (p. 50) fait dire aussi à l’auteur de *l’Art poétique* que Molière n’était pas aussi parfait que Térence, parce qu’il « dérogeait souvent à son génie noble par des plaisanteries grossières qu’il hasardait en faveur de la multitude, au lieu qu’il ne faut avoir en vue que les honnêtes gens. » Il ne déplaisait pas beaucoup plus aux honnêtes gens qu’à la multitude qu’on égayât Térence d’un peu de Tabarin. [↑](#footnote-ref-130)
131. *Gazette* du 12 octobre 1669, p. 996. [↑](#footnote-ref-131)
132. *Lettre à Madame* du 12 octobre 1669. [↑](#footnote-ref-132)
133. Jean-Baptiste Lulli, qui avait fait la musique de *Pourceaugnac*. Les contemporains le désignaient familièrement sous ce prénom de Baptiste (écrit *Bâtiste* ici). [↑](#footnote-ref-133)
134. Deux représentations suivirent encore immédiatement, le 3 et le 5 janvier ; sur les représentations de 1670 à 1672, voyez plus loin p. 224. [↑](#footnote-ref-134)
135. A la marge : « le marquis de Pourceaugnac ». — Est-ce Robinet qui a imaginé ce marquisat, dont il n’est pas question dans la pièce ? Il faut noter toutefois qu’au tome Ier, imprimé en 1696, des *Hommes illustres*, p. 80, Perrault cite notre comédie sous ce titre : *le Marquis de Pourceaugnac*. Depuis que Molière avait dit : « Le marquis aujourd’hui est le plaisant de la comédiea, » peut-être a-t-on voulu voir un marquis dans tout gentilhomme ridicule qu’il mettait en scène. – a *L’Impromptu de Versailles*, scène 1 (tome III, p. 401). [↑](#footnote-ref-135)
136. Ces deux derniers vers ne se trouvent point dans tous les exemplaires de la *Lettre en vers*. [↑](#footnote-ref-136)
137. Voyez *La Vie de M. de Molière*, p. 255 et 256. [↑](#footnote-ref-137)
138. Acte II, scène X. [↑](#footnote-ref-138)
139. *Les Hommes illustres*, tome Ier, p. 80. [↑](#footnote-ref-139)
140. O*Euvres complètes* de la Fontaine, publiées par M. Ch. Marty-Laveaux, tome III. p. 363. [↑](#footnote-ref-140)
141. *Pantagruel*, chapitre VI. [↑](#footnote-ref-141)
142. Voyez *Molière*, *sa vie et ses œuvres*, par M. Jules Claretie, Paris, Lemerre, 1873, p. 48-50, et surtout la note de la page 48. [↑](#footnote-ref-142)
143. *Ibidem*, p. 48. Pourtant, en jetant les yeux sur une carte du Limousin, on y remarque plus d’un nom en *ac*, même, à trois lieus de Limoges, une petite ville appelée *Solignac*. [↑](#footnote-ref-143)
144. *Recherches sur Molière*, p. 61. [↑](#footnote-ref-144)
145. *Les Médecins au temps de Molière*, p. 401. [↑](#footnote-ref-145)
146. Voyez ci-dessus, p. 212. [↑](#footnote-ref-146)
147. Acte III, scène II. [↑](#footnote-ref-147)
148. La scène III. [↑](#footnote-ref-148)
149. Voyez Cailhava, *Études sur Molière*, p. 241. [↑](#footnote-ref-149)
150. *Les Ménechmes*, acte V, scènes IV et V. [↑](#footnote-ref-150)
151. Par le sieur d’Aubrincourt, gentilhomme angevin ; Paris, 1628 : *voyez* aux pages 36-47. [↑](#footnote-ref-151)
152. Il suffit de citer, entre autres, le conte *Des Trois aveugles de Compiengne*, par Cortebrbe, que l’on trouve au tome III, p. 398-408, des *Fabliaux et contes* publiés par Barbazan (édition de 1808), et aussi la nouvelle X de la troisième Journée, dans *Les Facétieuses journées*, par G. C. D. T. (Gabriel Chappuis de Tours), imprimées en 1584. L’un et l’autre de ces contes mettent en scène, au lieu d’un prétendu possédé, qu’un prêtre est prié d’exorciser. La remarque que nous allons faire sur l’historiette des *Repues franches* est applicable à la nouvelle de Chappuis et au fabliau. Au fond, la facétie est la même que dans *Pourceaugnac*, et la situation amène un étonnement et une révolte semblables de la victime. [↑](#footnote-ref-152)
153. Voyez dans les *Œuvres complètes de François Villon* de la nouvelle collection Jannet (Paris, chez E. Picard, 1867), aux pages 187190, *la Manière d’avoir du poisson*. Ce petit conte fait partie des *Repues franches*, attribuées à Villon. [↑](#footnote-ref-153)
154. Voyez les *Contemporains de Molière*, tome III, p. 179-188. [↑](#footnote-ref-154)
155. *Mémoires de Saint-Simon*, tome IX, p. 198, édition de 1873. [↑](#footnote-ref-155)
156. Voyez les scènes IX et X entre Monsieur Oronte et Crispin. [↑](#footnote-ref-156)
157. *OEuvres de Molière* (3° édition, 1845), tome V, p. 143. [↑](#footnote-ref-157)
158. Une réimpression de 1739 porte le nom de Boursault. [↑](#footnote-ref-158)
159. A Paris, chez Claude Barbin. Le privilège est du 3 juin 1670. Voyez p. 105-110 du livre I. [↑](#footnote-ref-159)
160. Acte IV, scène III. [↑](#footnote-ref-160)
161. Acte V, scène VII. [↑](#footnote-ref-161)
162. *De l’Art de la comédie*, tome II, p. 316 et 317. [↑](#footnote-ref-162)
163. Voyez ci-dessus, p. 213 et 214. [↑](#footnote-ref-163)
164. Voyez au tome I, p. 557. [↑](#footnote-ref-164)
165. Dans les scènes x et xi de l’acte Ier. [↑](#footnote-ref-165)
166. Voyez ci-après, p. 231. [↑](#footnote-ref-166)
167. Sous ces deux formes, c’est le mot italien *Chiacchierone*, hâbleur. [↑](#footnote-ref-167)
168. M. Livet, dans *Le Moliériste* du 1er janvier 1880, p. 307, a le premier signalé ce passage relatif à Lulli de la nouvelle d’*Araspe et Simandre*. [↑](#footnote-ref-168)
169. On a imprimé *Cully* et plus bas *Porsognac* ; mais cela ne peut faire difficulté. [↑](#footnote-ref-169)
170. *Histoire du théâtre français*, tome X, p. 414, note *b*. [↑](#footnote-ref-170)
171. *Récréations littéraires* (1765), p.64 et 65. [↑](#footnote-ref-171)
172. Voyez son tome VII, p. 461, à la note. [↑](#footnote-ref-172)
173. Page 230. [↑](#footnote-ref-173)
174. *Bolæana*, p. 63. [↑](#footnote-ref-174)
175. Voyez ci-dessus, p. 214 [↑](#footnote-ref-175)
176. *Recherches sur Molière*, par Eud. Soulié, p. 275. [↑](#footnote-ref-176)
177. Voyez ci-dessus, p. 35 et 36. [↑](#footnote-ref-177)
178. *Histoire de France*, tome.VIII (1860), p. 136. [↑](#footnote-ref-178)
179. Dans la scène VIII de l’acte Ier. [↑](#footnote-ref-179)
180. Voyez, à la pièce, p. 273, note 5. [↑](#footnote-ref-180)
181. Acte I, scène III. [↑](#footnote-ref-181)
182. Pour les acteurs (musiciens et danseurs) des intermèdes, voyez ci-après, à l’*Appendice, le Divertissement de Chambord*, qui les nomme à peu près tous, et désigne suffisamment Lulli. [↑](#footnote-ref-182)
183. *Galerie historique des acteurs du théâtre français*, tome I, p. 162. [↑](#footnote-ref-183)
184. Page 65. [↑](#footnote-ref-184)
185. *Études sur Molière*, p. 244 et 245. [↑](#footnote-ref-185)
186. Page 112. [↑](#footnote-ref-186)
187. Le *Mercure*, de mars 1728 (p. 559 et 560), parle de *Pourceaugnac*, représenté, le 10, à la cour, *arec tous ses agréments*; des chanteurs et danseurs de l’Opéra, entre autres la Camargo, s’étaient joints aux comédiens pour cette représentation ; il semble qu’on intercala aux anciens intermèdes quelques morceaux de chant et quelques pas nouveaux. Le 4 mai de la même année, ces intermèdes rajeunis furent donnés seuls à l’Opéra, à la place du cinquième acte de *Roland* (*Mercure* de mai, p. 1018). [↑](#footnote-ref-187)
188. Cette mascarade de 1715 et de 1722 se composait, comme on voit, non de tous les intermèdes de *Pourceaugnac*, mais seulement de ceux des Avocats et des Médecins ; c’était la reprise d’une entrée détachée, peut-être par Lulli lui-même, d’un grand ballet du *Carnaval* qu’il donna en 1675 sur la scène de son Opéra ; il y avait dans ce divertissement, réduit à deux intermèdes développés en musique, un rôle de Pourceaugnac chanté en italien, dont le compositeur avait pu, un jour, se charger lui-même. Voyez ci-après, à la fin de l’*Appendice* de la pièce, ce qui est encore dit de ce *Carnaval* et de l’entrée comique qui en fut extraite. [↑](#footnote-ref-188)
189. *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière*, 3e édition, p. 295. [↑](#footnote-ref-189)
190. Voyez encore ci-après, à la fin de l’*Appendice*, p. 347. [↑](#footnote-ref-190)
191. Vanbrugh fit jouer, la môme année 1706, une traduction (qui ne fut pas imprimée) de *Sganarelle : the Cuckhold in Conceit*. [↑](#footnote-ref-191)
192. Le divertissement de Chambord, mêlé de comédie, de musique et d’entrées de ballet. A Blois, par Jules Hotot, imprimeur et libraire du Roy, devant la grande Fontaine, 1669, petit in-4° de 13 pages. [↑](#footnote-ref-192)
193. Dans les éditions de 1674 et de 1682, la liste des acteurs est rejetée après l’ « Ouverture », qui va suivre, c’est-à-dire après le programme et les vers du Ier intermède ou prologue. [↑](#footnote-ref-193)
194. C’est Molière qui prit ce rôle : voyez à la *Notice*, ci-dessus, p. 226 et 227, la description de son costume, et, p. 228, ce qui est dit du reste de la distribution des rôles. [↑](#footnote-ref-194)
195. Oronte, père de Julie. (1734.). [↑](#footnote-ref-195)
196. Nérine, femme d’intrigue, feinte Picarde. (1682, 1734.) — — Il y a une *Nerina*, nymphe, dans l’*Aminte* du Tasse. Le nom de Nérine a été employé encore par Molière dans deux pièces où la scène est en Italie, dans *L’Étourdi* (vers 219), et pour un des personnages des *Fourberies de Scapin*; il nous semble qu’il rappelle plutôt l’italien *nera* ou *nerigna*, la « noire » ou « noirâtre », que le nom antique de *Nérine*, au sens de *Néréide* (qui est dans la VIIe *églogue* de Virgile, vers 37, et s’applique à Galatée). [↑](#footnote-ref-196)
197. Lucette, feinte Languedocienne. (1773.) Voyez ci-après, p. 304, note *a*. [↑](#footnote-ref-197)
198. Auger rapproche ce nom, qui paraît être de l’invention de Molière, du verbe italien *sbrigare*, « se hâter ». « Sbrigani, dit-il, est en effet un personnage prompt, alerte et expéditif. ». M. Hermann Fritsche le rapproche en outre de *sbricco*, « brigand, fripon ». M. Maurice Sand (tome II, p. 211, de ses *Masques et Bouffons)* y voit une variante du nom de *Brighella*, qui (dit-il p. 207) signifie intrigant, et désigne un personnage de valet bergamasque aussi ancien qu’Arlequin. [↑](#footnote-ref-198)
199. Ce premier et ce second musicien désignent ici les deux médecins grotesques ou opérateurs italiens du second intermède. [↑](#footnote-ref-199)
200. Il s’agit ici des personnages des scènes III et IV de l’acte III, des deux camarades qui paraissaient sans doute en costume de Cent-Suisse. — Ceux qui dansent à la fin du premier ballet (ci-après, p. 238) pouvaient bien figurer de gros suisses-portiers. [↑](#footnote-ref-200)
201. On trouvera ci-après, au Livret de Blois, dans l’*Appendice*, les noms des artistes auxquels, à la cour, pour l’exécution des intermèdes de la comédie, furent distribués tous les rôles principaux de musiciens et de danseurs. Lulli, qui a composé la musique des intermèdes, fut un des chanteurs, du moins à la première représentation de Chambord : *voyez* la *Notice*, p. 225. [↑](#footnote-ref-201)
202. La liste est ainsi disposée, après Second Médecin, dans l’édition de 1734, qui la partage en deux :

     Acteurs.

     Acteurs de la Comédie.

     |  |  |
     | --- | --- |
     |  | Premier Suisse. |
     | Un apothicaire. | Second Suisse. |
     | Un Paysan. | Un Exempt. |
     | Une Paysanne. | Deux Archers. |

     Acteurs du Ballet.

     |  |  |
     | --- | --- |
     | Une Musicienne. | Deux Avocats *chantants*. |
     | Deux musiciens. | Deux Procureurs, *dansants*. |
     | Troupe de Danseurs. | Deux Sergents, *dansants*. |
     | Deux Maîtres à danser. | Troupe de Masques. |
     | Deux Pages, *dansants*. | Une Egyptienne, *chantante*. |
     | Quatre Curieux de spectacles, *dansants*. | Un Egyptien, *chantant*.  Un Pantalon, *chantant*. |
     | Deux Suisses, *dansants*. | Chœur de Masques, *chantants*. |
     | Deux Médecins *grotesques*. | Sauvages, *dansants*. |
     | Matassins, *dansants*. | Biscayens, *dansants*. |

     *La scène est à Paris*.

     *—*Le vieux mémoire du décorateur donne sur l’arrangement de $235$ la scène et sur les accessoires nécessaires les renseignements suivants : « Il faut deux maisons sur le devanta, et le reste du théâtre est une ville. Trois chaises ou tabouretsb. Une seringuec. Deux mousquetonsd. Huit seringues de fer-blance. — La gravure de l’édition de 1682 montre dans une chambre la scène du second intermède (de la fin du Ier acte) ; ce serait donc là aussi qu’aurait eu lieu la consultation des deux docteurs. Mais il est bien douteux qu’au théâtre on coupât l’acte par un changement à rue, et que ce ne fut pas par les différentes issues de quelque carrefour ou autour de quelque vaste place que M. de Pourceaugnac prit sa course et essayât d’échapper à la bande lancée contre lui. » – a La maison d’Oronte et la maison du premier médecin. On peut conclure de là que dès lors, comme d’ordinaire aujourd’hui, le lieu de la scène était une place à laquelle aboutissaient plusieurs rues et où se faisait la course des porte-seringues aux trousses de Pourceaugnac. Les deux avocats, procureurs et sergents de la fin du second acte sorteut ensemble de l’une des rues. – b Pour la consultation de la scène VIII du Ier acte. – c Celle de l’apothicaire du Ier acte. – d Pour les faux archers de la scène IV de l’acte III. – e Celles dont sont armés les deux médecins italiens et les six matassins à la fin du Ier acte. [↑](#footnote-ref-202)
203. Voyez ci-dessus à la *Notice*, p. 230. [↑](#footnote-ref-203)
204. C’est dans cette mascarade de 1675 et dans la pastorale des *Fêtes de l’Amour et de Bacchus*, représentée en 1672, imprimée en 1717a, que Lulli a rassemblé, un peu pêle-mêle, pour l’Opéra, la plupart des divertissements qu’il avait composés sur les livrets de Molière. *Le Carnaval* en particulier contient dans ses dix longues entrées, outre des scènes d’autres ballets, tous les intermèdes de *Pourceaugnac* (le troisième et le second réunis composant la IIIe entrée ; le quatrième composant la seconde partie de la Ve entrée ; et le premier composant la première partie de la VIIe entrée, intitulée *les Nouveaux mariés*), de plus la scène XV et finale de la *Pastorale comique* (composant la VIIIe entrée), la scène III en musique du *Sicilien* (composant la plus grande partie de la IVe entrée), la *Cérémonie turque* du *Bourgeois gentilhomme* (composant la VIe entrée), enfin le concert espagnol et le concert italien, IIIe et IVe scènes du ballet des Nations, qui termine ce même *Bourgeois gentilhomme* (composant l’un la Ire entrée, l’autre la première partie de la Ve). – a Il est reparlé de celle-ci dans ce volume, au IIIe intermède des *Amants magnifiques* et au Ballet des Nations du *Bourgeois gentilhomme*. [↑](#footnote-ref-204)
205. Dans cette copie, la basse accompagnant le chant est d’ordinaire seule donnée ; elle n’est même jamais chiffrée. [↑](#footnote-ref-205)
206. Voyez ci-dessus, p. 339, note 1. [↑](#footnote-ref-206)
207. Les Pages dont il est question dans l’introduction de la pièce et dans le livret, ci-dessus, p. 238 et p. 339. [↑](#footnote-ref-207)
208. D’après le tome VI (unique) d’un Recueil des Ballets de Lulli qui est au Conservatoire, les tomes A et B de la Bibliothèque nationale, et d’après la VIIe entrée du *Carnaval* imprimé en 1720. Dans ce dernier texte, les trois airs de la *Sérénade* ne portent aucun titre particulier, et ils sont suivis d’un quatrième (que nous n’avons vu là) ; ce quatrième est écrit à six parties, dont VIIe entrée, à un autre ballet, ballet auquel a été emprunté le nom donné à toute l’entrée (*Les Nouveaux mariés*). – Au tome V, notre numéro 7 (*Les Combattants*) vient sous le simple titre de *Sérénade* après le premier air des *Matassius* de l’intermède suivant ; et notre numéro 8 (*Les Combattants réconciliés*) prend, immédiatement après *Les Maîtres à danser*, la place du susdit numéro 7. [↑](#footnote-ref-208)
209. Mais voyez ci-dessus, la note 1 de la page 340. [↑](#footnote-ref-209)
210. Ce même air est donné dans le tome A sous le titre des *Combattants réconciliés*, puis indiqué encore (dans un autre ton) sous le titre des *Matassins* ; il se trouve aussi deux fois, dans deux tons différents, au tome B, intitulé là d’abord *Bâtons*, puis *Les Biscayens*. [↑](#footnote-ref-210)
211. Moins probablement pour le baryton : voyez ci-dessus, p. 341, note 2. [↑](#footnote-ref-211)
212. A la suite est encore écrit : « On reprend l’air des Matassins ; » on a sans doute voulu mettre : « l’air de danse des Avocats. » [↑](#footnote-ref-212)
213. Voyez ci-dessus la *Notice*, p. 226. [↑](#footnote-ref-213)
214. Voyez ci-dessus, p. note 1. [↑](#footnote-ref-214)
215. La première fois, le 4 février : voyez le début de la *Notice*. [↑](#footnote-ref-215)
216. *Œuvres de Molière* (1773), tome V, p. 473. [↑](#footnote-ref-216)
217. Voyez la *Gazette* du 13 septembre 1670, p. 887, et la *Lettre* (de Robinet) à *Madame*, de même date, où la comédie est nommée. Voyez aussi la relation publiée par la *Gazette*, le 19 septembre 1670, p. 809-820, sous ce titre : *Le second régal*, *au château de Versailles*, *fait par le Roi au duc de Buckinghame* (sic). [↑](#footnote-ref-217)
218. *Gazette* du 8 février 1670, p. 143. [↑](#footnote-ref-218)
219. Pages 169-180. [↑](#footnote-ref-219)
220. C’est-à-dire homme qui était dans la familiarité royale. Le balustre entourait le lit du Roi. — C’est ainsi que l’expression nous paraît devoir être expliquée ici, et non tout à fait comme dans ces deux vers de *la Muse historique* de Loret sur le maréchal de l’Hôpital (*lettre* du 28 septembre 1658) :

     ...Ce maréchal très-illustre,

     Digne du Dais et du Balustre.

     n’est pas impossible cependant que Robinet ait voulu dire que Bensserade était comme une sorte de *duc* parmi les poètes, « près d’Apollon dans un haut grade », comme nous Talions voir s’exprimer tout à l’heure (p. 356). [↑](#footnote-ref-220)
221. Page 168. [↑](#footnote-ref-221)
222. *Œuvres de Boileau*, édition de Berriat-Saint-Prix, tome IV, p. 130. [↑](#footnote-ref-222)
223. Vers 1471-1478. [↑](#footnote-ref-223)
224. Ce *Privilège*, daté du 17 mai 1696, se trouve à la fin du tome Ier et au commencement du tome II des *Œuvres de Monsieur de Bensserade*, 1697 (Charles de Sercy), 2 volumes in-12. [↑](#footnote-ref-224)
225. Cet *ils* après *personnes* se rencontre aussi dans le texte de Molière : voyez tome III, p. 391 et note 1, et les *Lexiques* des divers auteurs de la Collection. [↑](#footnote-ref-225)
226. *Œuvres de Monsieur de Bensserade*, tome II, p. 382. [↑](#footnote-ref-226)
227. M. Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière*, tome II, p. 195 et 196. [↑](#footnote-ref-227)
228. *Œuvres de Monsieur de Bensserade*, tome Ier, 9e feuillet v° et 10e r° (non paginés). [↑](#footnote-ref-228)
229. Troisième intermède, scène V. [↑](#footnote-ref-229)
230. *Notes historiques sur la vie de Molière*, p. 166 de la 2e édition in-12. [↑](#footnote-ref-230)
231. *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière*, par Taschereau, p. 200 et 201 de la 5e édition. [↑](#footnote-ref-231)
232. *La Vie de M. de Molière*, p. 273 et 274. [↑](#footnote-ref-232)
233. Grimarest dit (p. 272) ne pas savoir quand et dans quelle circonstance il se vengea. [↑](#footnote-ref-233)
234. *Gazette* du 15 février 1670, p. 168. [↑](#footnote-ref-234)
235. *Gazette* du 22 février 1670, p. 192. [↑](#footnote-ref-235)
236. *Gazette* du 8 mars 1670, p. 240. [↑](#footnote-ref-236)
237. *Gazette* du 15 mars 1670, p.263. [↑](#footnote-ref-237)
238. La princesse qui portait alors ce titre n’était plus la sœur de Mademoiselle, devenue grande-duchesse de Toscne, mais Marie-Louise d’Orléans, fille de Monsieur, frère du Roi, plus tard reine d’Espagne. Née le 27 mars 1662, elle avait en ce temps-là huit ans. [↑](#footnote-ref-238)
239. Acte II, scène III. [↑](#footnote-ref-239)
240. *Mémoires de Mademoiselle* (édition Chéruel), tome IV, p. 95. [↑](#footnote-ref-240)
241. *Ibidem*, p. 96. [↑](#footnote-ref-241)
242. Acte IV, scène IV. [↑](#footnote-ref-242)
243. Acte V, scène II. [↑](#footnote-ref-243)
244. *Ibidem*, scène IV et dernière. [↑](#footnote-ref-244)
245. *Notice sur les Amants magnifiques*, au tome VII des *Œuvres de Molière*, p. 571. [↑](#footnote-ref-245)
246. *Œuvres de Molière* (nouvelle édition de Petitot), Paris, 1831, in-8° : voyez au tome V, *Réflexions sur les Amants magnifiques*, p. 269 et 270. [↑](#footnote-ref-246)
247. Pages 199 et 200 de la 5e édition de l*’Histoire de Molière*. [↑](#footnote-ref-247)
248. Voyez, pour les deux dates, *Les Mémoires de Mademoiselle*, tome IV, p. 309 et 310. [↑](#footnote-ref-248)
249. *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, tome IV, p. 73 (se référant peut-être à juillet 1669) : « Je commençais dès lors à l’entretenir avec plaisir, » et p. 85 : « M. de Lauzun était souvent chez la Reine ; je causais souvent avec lui. » [↑](#footnote-ref-249)
250. Voyez ci-après, p. 379. [↑](#footnote-ref-250)
251. Acte IV, scène IV. [↑](#footnote-ref-251)
252. *Don Sanche d’Aragon* (1650), acte I, scène III. [↑](#footnote-ref-252)
253. *Les Amants magnifiques*, acte III, scène 1. [↑](#footnote-ref-253)
254. *Mémoires de Mademoiselle*, tome IV, p. 93. [↑](#footnote-ref-254)
255. Acte IV, scène I, vers 1221-1234. [↑](#footnote-ref-255)
256. Acte I, scène II. [↑](#footnote-ref-256)
257. *Ibidem*. [↑](#footnote-ref-257)
258. Acte I, scène II, p. 397. [↑](#footnote-ref-258)
259. Voyez la scène I de l’acte III, p. 439 et suivantes. [↑](#footnote-ref-259)
260. La XIIIe du livre II, l’*Astrologue qui se laisse tomber dans un puits*. [↑](#footnote-ref-260)
261. Nous ne citons que celle-là, parce que celle de *l’Horoscope* (livre VIII, fable XVI) ne fut imprimée que plusieurs années après *les Amants magnifiques*, dans le second recueil des fables que la Fontaine publia en 1678 et 1679. Il est à propos cependant d’en relire aussi les vers, non moins beaux que ceux de l’autre fable, où, pour la seconde fois, le poète fait sentir l’absurdité de ces gens qui

     ... Veulent au compas

     Tracer le cours de notre vie.

     — Voyez encore *les Devineresses*, livre VII, fable XIV, publiées dans le même recueil que *l’Horoscope*. [↑](#footnote-ref-261)
262. *Œuvres du cardinal de Retz*, tome VII, p. 353. [↑](#footnote-ref-262)
263. Tome IV (5e édition 1734), p. 257 et suivantes. [↑](#footnote-ref-263)
264. *Ibidem*, p. 259, à la note F. [↑](#footnote-ref-264)
265. *Ibidem*, p. 263, à la note K. [↑](#footnote-ref-265)
266. Il mourut le 4 juillet 1652 : voyez la *Lettre* de Gui Patin du 5 juillet, tome I, p. 200, de l’édition de Rotterdam (1725). [↑](#footnote-ref-266)
267. *Dictionnaire*, tome IV, p. 259, à la note F. [↑](#footnote-ref-267)
268. *Mémoires de Mlle de Montpensier*, tome IV, p. 125. [↑](#footnote-ref-268)
269. *Mémoires de Mlle de Montpensier*, tome IV, p. 128 et 129. [↑](#footnote-ref-269)
270. *Œuvres de la Bruyère*, tome II, p. 201. [↑](#footnote-ref-270)
271. Dialogue LXXII. *Œuvres de Fénelon*, tome XIX, p. 411-417. [↑](#footnote-ref-271)
272. Voyez encore ci-après, p. 376, le *Sommaire* de Voltaire. [↑](#footnote-ref-272)
273. Horace, ode IX du livre III. [↑](#footnote-ref-273)
274. Scène VI. [↑](#footnote-ref-274)
275. *Poésies nouvelles*, p. 99-102 de l’édition de 1867 : la pièce est datée de 1837. [↑](#footnote-ref-275)
276. *OEuvres de Molière*, édition d’Auger, tome VII, p. 486, note 1, p. 507, note I, p. 511, note I, et p. 567-569. [↑](#footnote-ref-276)
277. Sous ce titre : *Nouveau prologue et nouveaux divertissements pour la comédie des* Amants magnifiques. *Représentés pour la première fois le* 21e *juin* 1704. Voyez *les Œuvres de M. d’Ancourt*, 2de édition, Paris, 1711, tome VI, p. 149-170. [↑](#footnote-ref-277)
278. Sauf pour le personnage de Clitidas que représenta Molière (voyez la note suivante), aucun renseignement, comme il est dit dans la *Notice*, p. 374, ne nous est parvenu sur la distribution des rôles de la comédie même. On trouvera nommés aux intermèdes ceux qui y chantèrent ou dansèrent. [↑](#footnote-ref-278)
279. Sur les fous, plaisants ou (comme les appelle Rabelais a) joyeux de cour, voyez tome IV, p. 141, note 3 (au personnage de Moron de *la Princesse d’Élide*), et p. 257, note 1. Sur le caractère particulier de celui-ci, de Clitidas, voyez ci-dessus, p. 376, le *Sommaire* de Voltaire, et les pages 367-369 et 373 de la *Notice*. —Le précieux inventaire publié par M. Eud. Soulié nous a appris que Molière joua ce rôle ; on y trouve en effet la description suivante de son costume (p. 277) : « Un habit de Clitidas, consistant en un tonnelet, chemisette, un juponb, un caleçon et cuissards ; ledit tonnelet de moire verte, garni de deux dentelles or et argent ; la chemisette de velours à fond d’or ; les souliers, jarretières, bas, festons, fraise et manchettes, le tout garni d’argent fin. ». L’ensemble, certains détails, les couleurs rappellent l’habit de Sosie : voyez à la *Notice d’Amphitryon*, tome VI, p. 329. – a « Vous êtes, ce croi-je, le joyeux du Roi, » dit le marchand de moutons à Panurge, au chapitre vi du quart livre (tome II, p. 290). – b Le jupon était un vêtement de dessus assez ample (tome IV, p. 514, note 4 ; voyez encore le costume de Sganarelle, tome IV, p. 69, note 2, celui de dom Pèdre, tome VI, p. 224, et comparez la *jupe* de Pourceaugnac ci-dessus, p. 227) ; il recouvrait sans doute, dans ce costume de Clitidas, comme dans celui de Sosie en voyage, la tunique de convention appelée tonnelet ; celui-ci, non pour Clitidas, trop petit personnage, mais pour les héros, les princes, était continué au-dessous de la cuirasse (que remplaçait ici une chemisette ou plastron ?) par un bas de saie bouffant (tome IV, p. 111, note 6). Il nous reste néanmoins quelque doute sur ce jupon : il ne semble pas impossible qu’on eût entendu désigner par là le tour d’étoffe, le bas de saie tout simple tombant de la ceinture. — La gravure de 1682 montre en outre Clitidas coiffé d’une sorte de béret. Les princes (ou peut-être Sostrate et l’un d’eux) s’y voient en vastes perruques, coiffés de chapeaux à plumes, avec des flots de linge et de ruban au cou, des cuirasses damasquinées et de riches bas de saie festonnés, les jambes nues, les pieds chaussés de brodequins ornés de nœuds. — Ajoutons à ces détails de costume la description que donne Furetière (1690) du tonnelet et de la chemisette. Le premier est, dit-il, une « partie d’un habit antique qui se disoit des manches et des lambrequins.… » La chemisette est une « partie du vêtement qui va jusqu’à la ceinture et qui couvre les bras, le dos et l’estomac. Les hommes portent des chemisettes sous le pourpoint, de futaine, basin, ratine, chamois, ouatte, etc.… » [↑](#footnote-ref-279)
280. Sur cette figure d’Astrologue, voyez le *Sommaire* de Voltaire, et la *Notice*, p. 369-372. [↑](#footnote-ref-280)
281. L’édition de 1734 met la liste des *Acteurs de la Comédie* après l’*Avant-propos* et la fait suivre, autrement disposée et çà et là modifiée, de la liste des *Acteurs de la Pastorale* et de celle des *Acteurs des Intermèdes* :

     Acteurs.

     Acteurs de la Comédie.

     |  |  |
     | --- | --- |
     | Aristione, etc. | Anaxarque, etc. |
     | Ériphile, etc. | Cléon, etc. |
     | Iphicrate, Timoclès, princes, amants d’Ériphile. | Chorèbe, suivant d’Aristione. |
     | Clitidas, plaisant de cour. |
     | Socrate, etc. | Une fausse Vénus, etc. |
     | Cléonice, etc. |  |

     Acteurs des intermèdes.

     *Premier intermède*.

     |  |  |
     | --- | --- |
     | Eole. | Pêcheurs de corail, dansants. |
     | Triton chantants. | Neptune. |
     | Fleuves chantants. | Six Dieux marins, dansants. |
     | Amours chantants. |  |

     *Deuxième intermède*.

     Trois Pantomimes dansants.

     *Troisième intermède*.

     La Nymphe de la vallée de Tempe.

     $379$ Acteurs de la pastorale

     *En musique*.

     |  |  |
     | --- | --- |
     | Tircis, berger, amant de Caliste. | Six Dryades et Six Faunes, dansants. |
     | Caliste, bergère. |
     | Licaste, berger, ami de Tircis. | Climène, bergère. |
     | Ménandre, berger, ami de Tircis. | Philinte, berger. |
     | Premier Satyre et Deuxième satyre, amants de Caliste. | Trois petites Dryades et trois petits faunes dansants. |

     *Quatrième intermède*.

     Huit statues qui dansent.

     *Cinquième intermède*.

     Quatre pantomimes dansants.

     *Sixième intermède*.

     Fête des Jeux Pythiens.

     |  |  |
     | --- | --- |
     | La Prêtresse. | Huit Esclaves dansants. |
     | Deux Sacrificateurs chantants. | Quatre hommes armés à la grecque. |
     | Six Ministres du sacrifice, portant des haches, dansants. | Quatre Femmes armées à la grecque. |
     | Chœur de peuples. | Un Héraut. |
     | Six voltigeurs, sautant sur des chevaux de bois. | Six Trompettes. |
     | Quatre conducteurs d’esclaves dansants. | Un Timbalier. |
     |  | Apollon. |
     |  | Suivants d’Apollon dansants. |

     *La scène est en Thessalie, dans la vallée de Tempé*. [↑](#footnote-ref-281)
282. Il paraît venir de la bibliothèque d’un membre de la famille de Ruolz : il porte deux fois la signature *Sabot de Ruolz*, précédée d’initiales qui sont probablement celles des prénoms de Jeanne-Marie Sabot de Sugny, mariée en 1700 à Jean-Pierre-Marie de Ruolz, futur acquéreur d’une charge de conseiller en la cour des Monnaies de Lyon. Il contient, outre *le Divertissement royal* (1670), une copie des *Fêtes de l’Amour et de Bacchus* (1672), et une du *Carnaval* (1675). [↑](#footnote-ref-282)
283. *Les Fêtes de l’Amour et de Bacchus* ont déjà été mentionnées au tome VI, p. 599. Lulli forma de ses propres œuvres cette espèce de pastiche ; mais, ainsi que trois ans plus tard dans samascarade du *Carnaval* **(**voyez **c**i-dessus, p. 344, note 1), il y fit entrer en grand nombre, les mêlant et accommodant à d’autres compositions anciennes ou nouvelles, des morceaux, des intermèdes entiers déjà applaudis à la cour dans les divertissements imaginés et versifiés par Molière. Lesscènes ainsi transportées, avec les paroles de notre poète, dans la pastorale des *Fêtes de l’Amour et de Bacchus* sont les suivantes. Au début, dans un premier prologue, que précède l’Ouverture même mise au-devant du *Bourgeois gentilhomme* : la Distribution des livres qui forme la première et la seconde entrée du Ballet des nations ou divertissement final du *Bourgeois gentilhomme*. —Au Ier acte, les scènes I à V (avec une scène nouvelle intercalée entre la IIde et la IIIe) de la Pastorale qui fait la plus grande partie du IIIe intermède des *Amants magnifiques*. —A l’acte II, 1° la scène II de la *Pastorale comique*; 2° le *Dépit amoureux* et le chœur qui suit ce dialogue vers la fin du IIIe intermède des *Amants magnifiques*. —Au IIIe et dernier acte, le IIIe intermède ou acte final du *Grand divertissement royal* où, dés 1668, sur le théâtre de la cour, fut encadrée la comédie de *George Dandin*. —C’est en tête du livret publié pour les représentations de ce premier opéra des *Fêtes de l’Amour et de Bacchus* qu’a été imprimé le privilège (daté du 20 septembre 1672) qui assurait à Lulli la propriété, non-seulement de sa musique, mais encore des paroles sur lesquelles il l’avait composée : voyez dans *le Théâtre français sous Louis XIV*, de M. Despois, le chapitre III du livre V, particulièrement page 327. [↑](#footnote-ref-283)
284. Cet air charmant a été rappelé au public par Lulli dans une des scènes du *Bourgeois gentilhomme*. [↑](#footnote-ref-284)
285. Au tome VI (unique) d’un Recueil de ballets de Lulli qui est aussi au Conservatoire. [↑](#footnote-ref-285)