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\_notice8-moliere/

source : Eugène Despois (1818-1876) et Paul Mesnard (1812-1899), *Œuvres de Molière*, tome IX, Librairie Hachette, Paris, 1886, 602 pages.

created : 1886

language : fre

## Les Femmes savantes.

Comédie.

Représentée la première fois à Paris sur le théâtre de la salle du Palais-Royal.

Le IIe mars 1672.

Par la troupe du Roi.

### Notice.

$3$ *Les Femmes savantes* furent jouées, pour la première fois, le 11 mars 1672, sur le théâtre du Palais-Royal. Le lendemain, 12 mars, Donneau de Visé en parlait ainsi dans *Le Mercure galant*, dont il venait, cette année même, de commencer la publication[[1]](#footnote-1) : « Le fameux Molière ne nous a point trompés dans l’espérance qu’il nous avait donnée, il y a tantôt quatre ans, de faire représenter au Palais-Royal une pièce comique de sa façon qui fût tout à fait achevée (p. 208). » Si ce souvenir remontant à *tantôt quatre ans* est exact, il pourrait se rapporter au temps de *L’Avare* (septembre 1668), comédie excellente, mais alors jugée imparfaite, parce qu’il y manquait la langue des vers. Ce serait à ce moment-là que Molière aurait annoncé le dessein de préparer plus à loisir un ouvrage qui donnât moins de prise aux objections, à ce moment-là peut-être qu’il aurait commencé d’y travailler[[2]](#footnote-2). Quelle que soit la date de la première pensée de la pièce, si, depuis le *Tartuffe* et *Le Misanthrope*, on attendait de Molière une œuvre dont on pût dire, comme de ces œuvres immortelles, qu’elle était « tout à fait achevée », on n’eut plus à l’attendre après *Les Femmes* $4$ *savantes*. Vive peinture de mœurs, où la plupart des portraits sont autant de chefs-d’œuvre, satire toute en action, qui, à aucun moment, ne s’égare hors des conditions du théâtre, perfection du style où jamais le poète n’avait mieux atteint, il y faut tout admirer. Sans doute le sujet, s’il est plus agréable que Voltaire ne l’a dit[[3]](#footnote-3), est beaucoup moins grand que ceux dont, quelques années plus tôt, Molière avait fait choix, quand il avait peint un jour l’hypocrisie, un autre jour l’inflexible droiture se raidissant contre les vices du temps. Le ridicule de femmes pédantes n’a pu se prêter à une étude morale aussi profonde, d’une aussi haute portée ; mais le nouveau chef-d’œuvre n’est point inférieur à ses aînés par l’exécution *achevée*, qui avait frappé de Visé.

Dans ce même *Mercure galant*, qui nous donne la première impression des contemporains, nous devons encore relever une parole (p. 208) : « On y est bien diverti… par ces précieuses ou femmes savantes, » synonymie remarquable, dont il est permis de conclure que l’effet produit par la pièce, à l’heure où elle parut, fut très-particulièrement celui d’une reprise d’hostilités contre les précieuses, après une trêve de douze ans. Il eût été difficile qu’on ne l’eût pas tout d’abord compris ainsi, et nous aurions tort aujourd’hui de négliger, comme on l’a fait quelquefois, ce point de vue : il peut nous épargner des malentendus, des contre-sens. Oui, ce que Molière s’était proposé surtout, c’était de frapper, pour la seconde fois, une coterie dont la grande influence, incomplètement ruinée par son assaut de 1639, n’avait pas cessé de lui paraître dangereuse pour l’esprit français.

Nous ne craignons pas le reproche de rétrécir ainsi le sens d’un chef-d’œuvre. Si Molière n’a voulu faire la satire que d’un certain coin de la société de son temps, un si grand esprit ne manque jamais d’élargir les sujets qu’il traite ; mais, bien que le trait porte au delà, ce n’est pas moins un petit cercle que d’abord il a surtout visé.

Lorsque, avec des armes un peu moins bien trempées, Boileau, son auxiliaire dans cette revanche du bon sens, s’est, en passant, attaqué aux mêmes ridicules dans sa *satire* Xe, $5$ publiée en 1694, il a semblé distinguer, comme Molière l’avait fait par les titres différents donnés à ses deux pièces, la précieuse de la savante. Il commence par celle-ci, dont le portrait, avec son astrolabe et ses expériences de physique, est assurément un souvenir de la comédie de 1672. Puis sur ses pas il amène la précieuse,

Reste de ces esprits jadis si renommés,

Que d’un coup de son art Molière a diffamés[[4]](#footnote-4).

Mais, bien que, dans une note (de 1713) sur ces vers, il dise : « Voyez la comédie des *Précieuses*, » et ne renvoie pas à l’autre comédie, il nous fait moins reconnaître dans sa précieuse quelque Cathos ou quelque Madelon qu’une des savantes de Molière :

[…] Sa docte demeure

Aux Perrins, aux Coras est ouverte à toute heure.

Là du faux bel esprit se tiennent les bureaux[[5]](#footnote-5).

Voilà bien la maison de Chrysale. Boileau avait donc vu que, dans cette maison, les pédantes n’étaient qu’une variété de l’espèce des précieuses.

Par un seul trait la précieuse de Boileau diffère des admiratrices de Trissotin et de Vadius. Il la fait rire

[…] des vains amateurs du grec et du latin[[6]](#footnote-6).

C’est un changement qu’il n’aurait pas introduit sans la grande querelle académique de 1687 entre les anciens et les modernes. Toute de circonstance, cette légère retouche au portrait n’empêche pas que, sous le nom de *précieuse*, le satirique ne nous ait donné une Philaminte, attestant par là comment il avait entendu la pensée de Molière.

Celui-ci, dans ses *Femmes savantes*, n’avait pas seulement voulu regarder les précieuses sous un autre aspect que dans sa première peinture, il les avait mises à la dernière mode ; car leurs ridicules avaient pris une forme nouvelle. En 1659, il y avait eu à faire justice du jargon des ruelles, des billevesées $6$ romanesques des *chères*, de leur recherche du grand fin, du fin du fin ; mais, depuis, le peintre avait remarqué un changement dans la physionomie de ses modèles : il a donc voulu les représenter tels qu’ils étaient devenus. La comédie des *Précieuses ridicules* reste parfaite en son genre. Molière lui a simplement donné une suite ; il n’a pas refait son petit chef-d’œuvre, comme s’il n’eût été qu’une première esquisse, une ébauche.

Si ce mot *ébauche* n’avait pas été appliqué par Bazin aux *Précieuses ridicules*, qui étaient bien mieux que cela, nous trouverions tout à fait juste ce qu’il dit de l’autre comédie écrite contre les précieuses de la seconde manière : « Tout au commencement de sa carrière,… *Molière* avait tracé une ébauche des *Précieuses*. Il voulut reprendre ce sujet et le traiter en grand avec tous ses accessoires. Il y replaça ce personnage dont on s’inquiète toujours quand il est question d’un bel esprit en jupons, le mari ; il y fit entrer les travers particuliers des gens de lettres, hôtes ordinaires de ces ménages ;… il y adapta la réhabilitation de l’homme de cour[[7]](#footnote-7)… » Il est très-vrai que le cadre est plus large que celui des *Précieuses ridicules*, les scènes plus variées, les peintures de caractères plus nombreuses. Les traits de la satire n’en étaient pas moins, comme Bazin l’a bien compris, tombés encore une fois du même côté.

La récidive criminelle de Molière ne pouvait échapper à Rœderer. Entendons maintenant ce zélé paladin de ce qu’il appelait, par excellence, *la Société polie*. « Le 11 mars 1672, *Molière* remit sur la scène, sous le nom de femmes savantes, les prudes bourgeoises et beaux esprits qu’il avait si joyeusement travestis en 1659[[8]](#footnote-8), sous le nom de *précieuses ridicules*[[9]](#footnote-9). »

$7$ Un peu plus loin il fait à notre comédie, dont les personnages appartiennent au monde bourgeois, un reproche d’invraisemblance aussi peu heureux dans la forme, très entortillée, que dans le fond : « *Les Femmes savantes*… sont *Les Précieuses ridicules* reproduites avec un ridicule de plus, celui de la science supposée par le poète dans une condition qui ne laisse point de loisir pour les études scientifiques, ce qui était absolument contraire à la vérité[[10]](#footnote-10). » En vain Molière avait-il fait cette prétendue faute de dépasser, par prudence, dans la condition bourgeoise les dames que Rœderer vénérait, il n’en était pas moins clair qu’il avait touché à l’arche sainte. On ne se serait jamais douté de toute la profondeur de ses noirs desseins sans la découverte du clairvoyant écrivain : « Molière, qui voyait le train de la cour continuer, l’amour du Roi et de Mme de Montespan braver le scandale, imagina d’infliger un surcroît de ridicule aux femmes dont les mœurs chastes et l’esprit délicat étaient la censure muette, mais profonde et continue, de la dissolution de la cour. Il ne doutait pas que ce ne fût un moyen de plaire au Roi et à Mme de Montespan[[11]](#footnote-11). » Voilà un méchant homme, bien habile à cacher son jeu ! Jamais basse courtisanerie ne s’est plus adroitement enveloppée et déguisée ; mais ce déguisement ne pouvait tromper l’avocat des chastes Armande.

Nous craignons que le rôle de champion des précieuses n’ait des dangers. On risque de s’y montrer plus ridicule qu’elles ne sont elles-mêmes dans la comédie de Molière. Philaminte ni Trissotin n’ont peut-être rien d’égal à cette manière-ci de juger un chef-d’œuvre : « Il est évident, par le travail de cette comédie, qu’elle n’a été ni inspirée par le spectacle de la société, ni avouée par l’art. C’est une œuvre de combinaison politique, *invita Minerva*[[12]](#footnote-12). » Il serait temps que l’on tînt moins de compte du fameux *Mémoire*, trop souvent écrit de ce style et avec ce bon sens. Notre excuse pour l’avoir cité, c’est que le gémissement arraché par notre comédie à cet alcôviste en retard prouve qu’il avait senti où le trait de Molière $8$ avait fait la blessure. Il importe d’établir par tous les témoignages que le véritable objet des railleries de Molière n’a pas été l’accès des lettres et des sciences ouvert aux femmes, mais les extravagantes pédanteries d’un certain monde, d’un monde à part dans la société du dix-septième siècle.

Dans ce monde prétentieux, le poète comique a-t-il voulu, sous les noms de Philaminte, d’Armande et de Bélise, désigner telles ou telles dames ? Nous lisons dans le *Ménagiana*[[13]](#footnote-13) : « On dit que les Femmes savantes de Molière sont Mesd. de.... » Les points suspensifs sont à regretter. Une note de Saint-Marc, au tome V de son édition des *Œuvres de Boileau*[[14]](#footnote-14), les interprète ainsi : « Mme de Rambouillet et Mme la duchesse de Montausier sa fille. » On a objecté que la divine Arthénice était morte le 27 décembre 1665[[15]](#footnote-15), et Julie d’Angennes le 15 novembre 1671. S’il n’y avait d’autres raisons d’écarter les noms cités par Saint-Marc, elles ne seraient pas d’un grand poids, des souvenirs remontant à quelques années ayant pu trouver place dans notre comédie. La dernière de ces difficultés chronologiques disparaît d’ailleurs devant la date du *Privilège* de la pièce (1670). Mais Saint-Marc n’appuie sa glose que de l’autorité du *Carpentariana*, où il est dit : « Molière a joué dans ses Femmes savantes l’hôtel de Rambouillet, qui était le rendez-vous de tous [les] beaux esprits ; Molière y eut un grand accès et y était fort bien venu ; mais lui ayant été dit quelques railleries piquantes de la part de Cotin et de Ménage, il n’y mit plus le pied[[16]](#footnote-16). » Outre la très-mince valeur de tous les témoignages qu’on peut recueillir dans cet *ana*, le récit de ses rédacteurs perd lui-même tout crédit, lorsque, le continuant, ils font aller Ménage en visite chez la marquise de Rambouillet, après la première représentation des *Femmes savantes*, c’est-à-dire plus de six ans après la mort de cette dame, qui aurait dit à Vadius : « Quoi, Monsieur, vous souffrirez que cet impertinent de Molière nous joue de la sorte[[17]](#footnote-17)? » $9$ Non-seulement la chronologie proteste ; mais si la marquise avait encore vécu, à l’époque des *Femmes savantes*, elle n’aurait pas cru y être jouée, elle qui ne s’était pas montrée offensée des *Précieuses ridicules*, sachant bien qu’elle n’était jamais tombée dans les excès de mauvais goût raillés dans cette comédie[[18]](#footnote-18). Mêlée à des assertions si évidemment fausses, la prétendue révélation des noms que le *Ménagiana* a laissés en blanc ne soutient pas l’examen.

La part à faire aux personnalités dans l’excellente pièce de 1672, qui aurait pu et dû s’en passer, n’est du reste que trop grande. Le personnage de Trissotin ne laissait pas d’énigme à deviner, de masque à lever. On a parlé du nom, un peu plus transparent encore, de *Tricotin*, que Molière aurait donné d’abord à son pédant. C’est ce que dit la Monnoye, dans une de ses additions au *Ménagiana*[[19]](#footnote-19): « Molière joua d’abord Cotin, sous le nom de Tricotin, que plus malicieusement, sous prétexte de mieux déguiser, il changea depuis en Tris*s*otin équivalent à *trois fois sot*. »

La première forme du nom se trouve aussi dans une des notes de Brossette[[20]](#footnote-20). Ne peut-on être d’avis qu’elle vaut la seconde, et est assez heureuse pour inspirer quelque confiance dans le souvenir qui en est resté ? En même temps qu’elle conserve entièrement le nom de Cotin, elle sonne à peu près comme *trigaudin*[[21]](#footnote-21), petit trigaud. Il faut dire que le *Registre de la Grange* n’a pas gardé trace du nom de *Tricotin* ; mais son silence ne prouve rien, parce qu’il n’annonce la pièce que sous le nom de *Femmes savantes*, jusqu’à la douzième représentation (29 avril 1672), où, pour la première fois, il ajoute le second titre de *Trissotin*. On doit remarquer, cependant, $10$ que, dès le mercredi 9 mars, quand *Les Femmes savantes* n’avaient pas encore été jouées, Mme de Sévigné, écrivant à sa fille que, le samedi suivant, son « cher cardinal » entendrait lire par Molière cette « fort plaisante pièce, » la nommait *Trissotin*[[22]](#footnote-22). Il ne doit donc pas être exact qu’elle ait d’abord *été* jouée sous le nom de *Tricotin*. Mais cela n’empêcherait pas qu’un peu plus tôt Molière n’eût pu laisser connaître qu’il se proposait de donner cette forme au nom très-légèrement défiguré de l’un de ses pédants.

Il ne s’est pas contenté de la clarté du nom, presque égale sous une des deux formes que sous l’autre. Il a voulu marquer son intention de personnalité do telle manière qu’on ne pût hésiter. Ce n’est pas que nous devions admettre tout ce qui a été dit sur les hardiesses devant lesquelles il n’aurait pas reculé. Dans la page tout à l’heure citée du *Ménagiana*, on fait dire à Ménage : « Le Trissotin de cette  comédie est l’abbé Cotin, jusque-là que Molière fit acheter un de ses habits pour le faire porter à celui qui faisait ce personnage dans sa pièce. » La même circonstance du rôle joué avec une défroque du pauvre abbé se retrouve dans la *Vie de l’auteur*, en tête de l’édition de 1725 des *Œuvres de Molière*[[23]](#footnote-23). Ces anecdotes, à la première source desquelles nous ne pouvons remonter, ne sont pas articles.de foi. Il est, curieux de voir comment les histoires peu à peu s’embellissent. Non content d’adopter celle qu’avait contée le *Ménagiana*, l’auteur des *Mélanges historiques* publiés, en 1718, à Amsterdam[[24]](#footnote-24), a trouvé moyen d’y ajouter : il prétend que la pièce fut d’abord annoncée sous ce titre : *L’Abbé Cotin* ; voilà ce que le bon sens n’admet pas. Pour $11$ compléter la légende, il dit encore : « La première fois que l’on la joua, l’abbé fut représenté avec un masque si ressemblant, que tout le parterre le reconnut. C’est une particularité que tout Paris sait. » Il était très-superflu de se mettre en frais de ces imaginations. Cotin était assez montré au doigt et ne pouvait manquer d’être dénoncé, soit dès la première représentation, soit bientôt après, par les petites pièces que récite Trissotin, le sonnet *sur la fièvre*, et l’épigramme ou madrigal *sur un carrosse*. Molière les avait tirées, sans y changer un mot, des *Œuvres* de l’abbé[[25]](#footnote-25). C’était suffisant pour que sa comédie fût terriblement aristophanesque.

La faute, beaucoup trop athénienne pour nos mœurs, qu’il faut reconnaître et regretter ici, Aimé-Martin tente de l’atténuer : Molière « sépare si bien, dit-il[[26]](#footnote-26), le poète de l’homme privé, que les contemporains ne peuvent les confondre ; car ce qu’il y a de vil dans le personnage de Trissotin (sa cupidité, sa persévérance à vouloir épouser Henriette) ne pouvait convenir à un ecclésiastique de soixante ans. Ainsi Molière ne diffame pas la vie de Cotin ; il joue ses ridicules. » Cependant traîner sur la scène une personne vivante, pour la livrer à la risée populaire, c’est déjà trop de licence, même si l’on s’arrête au point où la satire n’est encore que littéraire. Que sera-ce, lorsque, après l’avoir si bien fait reconnaître par un signalement sans équivoque, on finit par lui prêter des actions déshonorantes ? Ces actions ont beau être telles qu’il est manifestement impossible de ne pas les savoir imaginaires, il reste dans les esprits une mauvaise impression, qui fait tort, non plus seulement à l’écrivain, mais à l’homme. En le faisant agir comme sa profession et son âge ne permettent pas de croire que jamais il ait précisément agi, on n’a pas, dit-on, touché à sa vie privée. Soit ; mais on a touché à son caractère, dont tout le monde pensera qu’à travers la fiction on a marqué quelques traits. Ne pallions pas le tort de Molière. Il a donné $12$ un exemple dont il est fâcheux que Palissot et Voltaire (pour ne pas chercher trop près de nous d’autres noms à citer) aient peut-être cru avoir le droit de s’autoriser. Puisque nous nommons l’auteur de l’*Écossaise*, n’oublions pas que, à propos de notre pièce, il s’est élevé contre « une liberté plus dangereuse qu’utile, et qui flatte plus la malignité humaine qu’elle n’inspire le bon goût[[27]](#footnote-27) ». C’est parler d’or ; mais, lorsqu’un peu plus tard il écrivit sa comédie de 1760, il aurait pu se souvenir

Qu’on doit se regarder soi-même un fort long temps,

Avant que de songer à condamner les gens[[28]](#footnote-28).

Ne soyons pas sourd à cet avertissement d’être circonspect dans le blâme, et si nous osons, à notre tour, faire un reproche à Molière, que ce soit du moins en restant dans la mesure de la justice. Ce n’est pas de gaieté de cœur qu’il s’est décidé à cette cruauté. Personne ne pensera que, pour l’irriter si fort, Cotin n’eut jamais fait rien de plus que de mauvais vers. Dans ses écrits, il n’était pas inoffensif. Boileau en savait quelque chose, traité par lui de *sieur des Vipereaux*[[29]](#footnote-29), et dénoncé comme coupable de lèse-majesté humaine et divine. Aussi n’est-il pas improbable qu’il a plutôt excité que retenu le poète, son ami ; on dit qu’il lui avait fourni l’idée de la scène entre Trissotin et Vadius[[30]](#footnote-30), et lui avait même apporté le sonnet et le madrigal des *OEuvres galantes[[31]](#footnote-31)*. Plus que complice de l’impitoyable personnalité, il en aurait donc peut-être été l’instigateur. Sans que tout cela soit absolument sûr, il est remarquable que Molière, comme pour donner place à Boileau dans la vengeance exercée de concert, l’a cité dans la grande scène des deux pédants, ce qu’il n’a jamais fait que là, et n’y a pas écrit moins de quinze vers[[32]](#footnote-32) qui rendent témoignage à l’autorité de $13$ « l’auteur des satires ». Il ne doit cependant pas s’être armé pour la seule querelle de celui-ci, mais aussi pour la sienne propre. Il avait personnellement des injures à punir. On a vu que le *Carpentariana* les fait remonter assez haut, jusqu’au beau temps de l’hôtel de Rambouillet, avec lequel des insolences de Cotin et de Ménage auraient brouillé Molière[[33]](#footnote-33). Nous avons dit que cet *ana* ne peut pas inspirer beaucoup de confiance ; mais un démêlé de Cotin avec Molière est attesté dans la lettre déjà citée du *Mercure* de 1672 (p. 212 et 213) : « Bien des gens font des applications de cette comédie ; et une querelle de l’auteur, il y a environ huit ans, avec un homme de lettres qu’on prétend être représenté par Monsieur Trissotin, a donné lieu à ce qui s’en est publié. » *Environ huit ans*, ce serait vers 1664, lorsque vivait encore la marquise de Rambouillet. Aime-t-on mieux que le mauvais procédé de Cotin et de Ménage n’ait eu lieu qu’en 1666, à l’occasion du rôle d’Alceste dans *Le Misanthrope*, quand ils cherchèrent, suivant d’Olivet[[34]](#footnote-34), à indisposer le duc de Montausier contre Molière ? La date de la rancune de celui-ci importe peu ; il est d’ailleurs assez vraisemblable qu’il y eut plus d’une provocation à des représailles ; et il n’est pas même besoin de recourir aux anecdotes plus ou moins certaines ; car il est facile de constater, dans les écrits de Cotin, des actes d’hostilité, qui, s’ils n’excusent pas entièrement la correction infligée par Molière, suffisent à l’expliquer. On a toujours attribué à Cotin, non sans de fortes raisons, *la Critique désintéressée sur les satires du temps*[[35]](#footnote-35), publiée sans nom d’auteur, ni lieu ni date, et déjà mentionnée ci-dessus (p. 12, note 3). Elle est de 1666 ou de 1667[[36]](#footnote-36). Les comédiens y sont traités avec cette urbanité :

« Que peut-on répondre à des gens qui sont déclarés infâmes par les lois, même des païens ? Que peut-on dire contre ceux à qui l’on ne peut rien dire de pis que leur nom ?

$14$ […] Cum crimine turpior omni

Persona est[[37]](#footnote-37)... ? »

Molière était en droit de prendre sa part de ces gentillesses.

Mais il est encore plus directement attaqué dans *La Satire des satires*[[38]](#footnote-38) du même Cotin. Voici quelques traits :

J’ai vu des mauvais vers, sans blâmer le poëte,

J’ai lu ceux de Molière, et ne l’ai point sifflé[[39]](#footnote-39).

Une preuve alléguée du mauvais goût ou de la mauvaise foi de Boileau, c’est que, dans ses écrits,

Comme un de ses héros, il encense Molière[[40]](#footnote-40).

L’auteur de *La Satire des satires* se croit plus sage :

Sachant l’art de placer chaque chose en son lieu,

Je ne puis d’un farceur me faire un demi-dieu[[41]](#footnote-41).

On a cru que, dans le passage où il a parlé de *Turlupin*, qui assiste Boileau[[42]](#footnote-42), il désignait Molière. C’est une erreur. Il s’agissait de Gilles Boileau. Mais le *farceur* va clairement à l’adresse de notre poète.

Les deux amis sont raillés ensemble, comme deux compères, dans ces deux vers contre le satirique, qui terminent la pièce :

À ses vers empruntés la Béjar applaudit,

Il règne sur Parnasse, et Molière l’a dit.

Sosie ne s’est jamais attiré les coups d’un dieu plus fort que lui par d’aussi téméraires insolences.

*La Satire des satires* a été, comme *La Critique désintéressée*, $15$ imprimée sans nom d’auteur et sans date ; mais nous savons qu’en 1666 on l’a insérée dans une édition des *Satires du sieur Despréaux Boileau[[43]](#footnote-43)*, publiée chez Billaine. Quelques personnes ont voulu douter qu’elle fût de Cotin. Elles ont ajouté foi au désaveu de paternité qu’impliquent si hardiment plusieurs passages de sa *Critique désintéressée*. Il y dit quelque part : « Je demande réparation d’honneur pour ceux de l’Académie française à qui on a malignement attribué *La Satire des satires*, comme s’ils ignoraient le beau tour du vers et le génie de leur langue[[44]](#footnote-44). » Ce qui aurait dû lui coûter plus encore que ce sacrifice de son amour-propre d’auteur, ce qui est d’une extrême platitude, c’est d’avoir avoué lui-même, dans l’espérance de se mieux cacher, la vilenie des attaques : « On lui reproche justement (à l’auteur de *La Satire des satires*) ses injustes invectives et ses basses médisances[[45]](#footnote-45)… [Il] traite d’abord son adversaire de fat (*de sot*), de comédien, de bateleur, de farceur, de fol enragé. Ces injures atroces ne sont pas d’un galant homme, d’un homme du beau monde, d’un homme qui soit bien nourri (*bien élevé*)[[46]](#footnote-46). » Voilà quelles rudes étrivières, bien méritées d’ailleurs, il ne craignait pas de se donner à lui-même. C’était vraiment vouloir se déguiser trop. Nous pensons, comme Berriat-Saint-Prix[[47]](#footnote-47), qu’il n’a pas réussi à faire prendre le change. Bien des satiriques, Voltaire, par exemple, ont eu recours à des stratagèmes de ce genre, souvent sans avoir grande envie de tromper personne. Boileau, expliquant, dans une note de 1713, un mot de la seconde phrase de son *Discours sur la Satire*, dit[[48]](#footnote-48) : « Ceci regarde particulièrement Cotin, qui avoit publié une satire contre l’auteur. » Que serait cette satire, sinon celle qui vient d’être citée ? S’il en existait une autre, serait-elle aujourd’hui inconnue ?

$16$ Il faut en venirà une seconde victime, saisie toute vive, avec Cotin, par les vengeances de Molière. Vadius, sans doute, n’est pas tout à fait aussi reconnaissable que Trissotin ; aucune citation empruntée à ses œuvres ne nous épargne la peine de chercher son vrai nom. Ce nom cependant n’est pas trop difficile à trouver. Vadius sait, comme Ménage, « du grec autant qu’homme de France ; » il est célèbre par les mêmes larcins littéraires qui ont attiré à Ménagé tant d’épigrammes. Lorsque Trissotin, lui rendant ses coups d’encensoir, le gratte, comme aurait dit M. Jourdain, « par où il se démange, » il vante ses églogues : on sait que Ménage était particulièrement fier des siennes. Vadius fait remarquer que l’auteur des *Satires* ne l’a pas traité comme Trissotin, qui est en butte partout à ses traits :

Il me donne en passant une atteinte légère Parmi plusieurs auteurs qu’au Palais on révère[[49]](#footnote-49).

Il renvoie évidemment, non comme Aimé-Martin l’a dit, au vers 92 de la *satire* iv, qui ne peut pas même passer pour une légère atteinte, mais aux deux vers 17 et 18 de la *satire* II, tels qu’on les lit dans les premières éditions :

Si je pense parler d’un galant de notre âge,

Ma plume, pour rimer, rencontrera Ménage.

Faire entendre que le coquet Ménage prétendait en vain passer pour galant, n’était qu’une petite épigramme ; et on l’y nommait à côté de Quinault, ce dont il pouvait tirer quelque vanité, Quinault ne faisant pas mauvaise figure dans les librairies du Palais. Ainsi tout se rapporte. *Gilles*, prénom de Ménage, était devenu, exactement traduit en latin, *Ægidius*. *Le* nom latin de *Vadius* (nous trompons-nous ?) n’était pas trop mal trouvé pour faire penser à *Ægidius*. Mais ce qui pouvait le moins échapper dans *Les Femmes savantes*, c’est que la querelle des deux pédants rappelait le fameux échange de horions qui avait donné Cotin et Ménage en spectacle. D’Olivet veut qu’une de leurs altercations ait eu lieu chez Mademoiselle de $17$ Montpensier, à qui l’abbé Cotin était allé montrer le sonnet *à Mlle de Longueville*, *à présent duchesse de Nemours, sur sa fièvre quarte*. « Comme il achevait de lire ses vers, Ménage entra. Mademoiselle les fit voir à Ménage, sans lui en nommer l’auteur. Ménage les trouva, ce qu’effectivement ils étaient, détestables. Là-dessus, nos deux poètes se dirent à peu près l’un à l’autre les douceurs que Molière a si agréablement rimées[[50]](#footnote-50). » La scène donnée pour véritable paraît là tellement semblable à celle de notre comédie, que l’on a quelque envie de soupçonner d’Olivet d’avoir arrangé celle-là d’après celle-ci. Cependant le *Menagiana*, où la tradition, recueillie dans un temps plus voisin, risque moins d’être altérée, est à peu près d’accord. Seulement il place ailleurs le champ de bataille où s’escrimèrent les combattants, et ne donne pas leurs noms, s’étant contenté de dire un peu plus haut que Trissotin était l’abbé Cotin. Voici le passage : « La scène où Vadius se brouille avec Trissotin, parce qu’il critique le sonnet sur la fièvre, qu’il ne sait pas être de Trissotin, s’est passée véritablement chez M. B\*\*\*. Ce fut M. Despréaux qui la donna à Molière[[51]](#footnote-51). » Autre variante dans le *Bolæana* (1742)[[52]](#footnote-52) : « La même scène s’était passée entre Gilles Boileau, frère du satirique, et l’abbé Cotin. » C’est vraisemblablement ce même Gilles Boileau que le *Ménagiana* désigne par l’initiale B. Si Ménage cependant avait su que ce frère de Despréaux n’avait pas été seulement, chez lui, un des témoins, mais un des deux acteurs de la dispute, ce qui ferait de lui le véritable Vadius, ne se serait-il pas empressé de rejeter sur lui un ridicule dont il ne se souciait pas de rester chargé ? Il ne l’a pas fait et s’est contenté de protester, comme nous le verrons tout à l’heure, contre le rôle qu’on lui donnait dans *Les Femmes savantes*.

En dépit du *Bolæana*, le plus vraisemblable est que la scène réelle, dont s’est inspiré Molière, s’est passée entre Cotin et Ménage. En tout cas, lorsque tant de traits, comme nous l’avons vu, font dans Vadius reconnaître Ménage, comment ne serait-ce $18$ pas lui que Molière, fidèle ou non à l’exacte vente, a mis aux prises avec Trissotin ? N’écrivant pas une page d’histoire, il pouvait, s’il était nécessaire, écarter Gilles Boileau ou tout autre et préférer Ménage. Il était difficile de mieux choisir ; car, entre celui-ci et Cotin, il y avait eu, comme nous Talions dire, de célèbres rencontres, où ils avaient fait assaut d’invectives, très-propres à divertir la galerie.

Cotin, on le sait, a écrit *la Ménagerie*, où il n’épargne pas les injures à Ménage. Ce libelle est sans indication de date ni de lieu[[53]](#footnote-53) ; mais il doit être d’un temps voisin de 1659, car on y lit sous le titre d’*Avis au lecteur*[[54]](#footnote-54) : « Je pensais que toute la Ménagerie fût achevée, quand on m’a averti qu’après les Précieuses on doit jouer, chez Molière, Ménage hypercritique, le Faux savant et le Pédant coquet : *Vivat*. » Voilà une joie dont le malheur de Cotin, en 1672, a rendu l’imprudence extrêmement comique. Ce qui avait excité la grande colère de Cotin, c’est que Ménage, mécontent d’un quatrain de l’Abbé sur la surdité de Mlle de Scudéry, lui avait décoché une épigramme en latin[[55]](#footnote-55). La riposte de Cotin fut *la Ménagerie*, dont lui-même explique en ces termes[[56]](#footnote-56) le titre et le dessein : « J’appelle ainsi un petit Recueil de vers, fait en faveur du fameux Monsieur Ménage, lequel a cherché querelle avec moi, et l’a trouvée. Ce galant homme a fait contre moi une épigramme de dix-huit vers, qu’à cause de sa bigarrure de latin et de grec, je nomme une épigramme à la Suisse[[57]](#footnote-57), où il lui a plu de me traiter obligeamment de brutal et d’insensé.… » $19$ Molière, eût-il rais quelque fiction dans sa fameuse scène, ne pouvait donc rencontrer personne qui donnât mieux la réplique à Trissotin que Ménage.

Il plut à celui-ci, d’après le *Ménagiana*, de chercher à tirer son épingle du jeu. « L’on me veut faire accroire, aurait-il dit[[58]](#footnote-58), que je suis le savant qui parle d’un ton doux. Ce sont choses cependant que Molière désavouait. » Ce désaveu, qui d’ailleurs portait sur toutes les applications que l’on faisait de la comédie, est constaté par *Le Mercure galant* de 1672 : « M. de Molière s’est suffisamment justifié de cela par une harangue qu’il fit au public deux jours avant la première représentation de sa pièce[[59]](#footnote-59). » C’est grand dommage que cette petite harangue ne nous ait pas été conservée. Il est probable qu’assaisonnée de malices, qui devaient plutôt confirmer que mettre en doute ce que chacun savait déjà, elle ne pouvait tromper personne. Molière eût été bien fâché que son démenti, de pure forme, fût tenu pour sérieux. Ses précautions étaient prises, du côté de Trissotin surtout, pour que la satisfaction qu’il donnait à ses victimes ne parût que dérisoire. Elle ne l’était guère moins que ne fut, au siècle suivant, celle de la *Requête de Jérôme Carré aux Parisiens*, pour leur persuader que l’*Écossaise* était la simple traduction d’une comédie de M. Hume, prêtre écossais, dans laquelle le nom de *Wasp* n’avait pu être traduit que par celui de *Frelon*.

Le désaveu de Molière est indivisible. Ménage ne pouvait être reçu à l’accepter pour lui-même et non pour Cotin. Mais, outre qu’il n’avait aucun intérêt à ne pas laisser celui-ci au fond du puits où tous deux se trouvaient de compagnie, le moyen de l’en tirer avec lui ? Après ce que nous avons dit précédemment, on devrait croire que personne n’a tenté ce sauvetage de Cotin. Eh bien, Rœderer s’est rencontré. Citons les arguments dont il appuie son paradoxe : « Un coquin ne prêche pas dix-sept carêmes de suite à Notre-Dame.… Mme de Sévigné, qui connaissait Cotin et ne le méprisait pas, ne se serait pas réjouie d’entendre la lecture du rôle de $20$ Trissotin par Molière, si c’eût été Cotin que ce rôle représentât[[60]](#footnote-60). » La première de ces prétendues preuves, tirée des nombreux carêmes, est par trop naïve ; la seconde serait un peu moins faible, si on la faisait valoir en faveur, non de Cotin, mais de Ménage. Nous craignons toutefois que, même de ce côté, l’aimable rieuse n’eût pas tant de scrupules, et qu’elle ne fût pas d’un caractère à prendre au tragique la mésaventure de son vieux maître tombé dans des mains redoutables. Chez elle, l’amitié, quelque sincère qu’elle fût, n’excluait pas la malice. Au surplus, il est probable qu’elle ne connaissait pas encore la pièce lorsqu’elle se promettait d’en entendre la lecture. Depuis, nous ne trouvons pas qu’elle ait rien écrit pour l’approuver.

Rœderer pouvait dire qu’il avait pour lui de Visé ; mais il faut y regarder de près. Nous lisons dans *Le Mercure galant* de 1672[[61]](#footnote-61) : « On ne peut croire qu’un homme qui est souvent parmi les premières personnes de la cour et que Mademoiselle honore du nom de son ami, puisse être cru l’objet d’une si sanglante satire. » Bayle, qui transcrit ce passage dans sa *Réponse aux questions d’un provincial*[[62]](#footnote-62), a bien raison de dire à la marge : « Cela est pourtant très-vrai. » Mais il est évident que de Visé n’a point parlé sérieusement, et que les mots : « on ne peut croire », ne sont qu’un artifice de langage, un blâme déguisé de la hardiesse de Molière, contre lequel il ne voulait pas, tout en plaidant pour Cotin, se déclarer plus ouvertement. Un peu plus haut, après avoir eu l’air de prendre pour bon argent la justification de Molière, il avait ajouté : « Et puis ce prétendu original de cette agréable comédie ne doit pas s’en mettre en peine, s’il est aussi sage et aussi habile homme que l’on dit ; et cela ne servira qu’à faire éclater davantage son mérite en faisant naître l’envie de le connaître, de lire ses écrits et d’aller à ses sermons. Aristophane ne détruisit point la réputation de Socrate en le jouant dans une de ses farces[[63]](#footnote-63)… »

C’est tout simplement un peu de sucre pour adoucir la pilule. $21$ Cette ressemblance avec Socrate, vilipendé dans la comédie des *Nuées*, ce service rendu par la satire, qui met en lumière l’écrivain et le prédicateur, voilà d’ingénieuses consolations auxquelles on n’a pas recours lorsqu’on espère faire croire qu’il n’y a point de blessure à panser.

Il était moins difficile à Ménage qu’à Cotin de se feindre, en ce qui le concernait, incrédule à la rumeur publique. En pareil cas, du reste, d’autres que lui se sont plu à dire impossible l’intention prêtée à un satirique de les avoir eus en vue. Comme toute histoire, souvent l’histoire littéraire se répète. Nous avons parlé de *l’Écossaise* de Voltaire : avant la représentation de cette comédie, Fréron avait essayé de la même tactique que Ménage, avec aussi peu de conviction : « Il m’est revenu, disait-il dans son Année littéraire[[64]](#footnote-64), que quelques petits écrivailleurs prétendaient que c’était moi qu’on avait voulu désigner sous le nom de *Frelon* : à la bonne heure, qu’ils le croient ou qu’ils feignent de le croire, et qu’ils tâchent même de le faire croire à d’autres  M. de Voltaire aurait-il jamais osé traiter quelqu’un de *fripon* ? Il connaît les égards ; il sait trop ce qu’il se doit à lui-même et ce qu’il doit aux autres. » Un peu différente cependant était la feinte de Ménage, où il n’y avait pas la même ironie. C’était simplement la brave contenance d’un homme d’esprit[[65]](#footnote-65), qui fait bonne mine à $22$ mauvais jeu et ne veut pas donner aux rieurs plus d’amusement encore en se fâchant.

Approuvons-le donc d’avoir été assez sage pour recevoir le coup sans crier : « Je suis touché ; » mais ne soyons pas naïvement dupes de sa finesse. Sincèrement persuadé qu’il n’était pas « le savant qui parle d’un ton doux, » il aurait été seul à ne pas comprendre ce qui était si clair. Les contemporains ne doutaient pas. Un d’eux, Richelet, dans son *Dictionnaire français*, parlait, en 1679, comme d’une chose admise par tous, de l’identité de Vadius et de Ménage, tout aussi bien que de celle de Trissotin et de l’abbé Cotin ; il disait au mot reprocher : « Cotin, dans la comédie des *Femmes savantes*, reproche à Ménage d’assez plaisantes choses ; Ménage, à son tour, lui en reproche quelques autres qui ne sont pas mal plaisantes aussi. » De même, dans une des éditions suivantes[[66]](#footnote-66), au mot s’adresser, il donnait pour exemple de ce verbe réfléchi, pris au sens *à attaquer une personne de gaieté de cœur*, etc. : « Ménage et Cotin se sont par plaisir adressés à Molière, et Molière qui était sensible, et qui d’ailleurs était sollicité par Despréaux, les a bernés dans la comédie des *Femmes savantes*, Ménage sous le nom de *Vadius*, et Cotin sous celui de *Trissotin*. »

Ainsi, pour tout le monde, Ménage est resté et restera *Vadius*, « le fripier d’écrits, » traité moins durement que Trissotin, mais encore assez bien ridiculisé. Qu’avait-il fait à Molière ? De son côté, nous n’avons pas de preuves aussi positives d’une provocation que du côté de son compagnon d’infortune. Le bruit avait couru, nous l’avons dit[[67]](#footnote-67), d’une tentative qu’il aurait faite, avec Cotin, pour brouiller notre poète avec le duc de Montausier. Serait-ce tout ? Il devait y avoir eu quelques griefs plus anciens, puisque Cotin nous a appris que, bien avant *Les Femmes savantes*, on avait songé à bafouer Ménage sur le théâtre de Molière[[68]](#footnote-68). Ce qui fut alors différé ne fut pas perdu, mais Cotin ne pouvait plus crier *vivat* !

Ce pauvre Cotin n’avala pas le breuvage amer avec autant $23$ de philosophie que Ménage. C’était, il est vrai, le sien qui avait le plus de déboire ; car le personnage qu’on avait affublé, sinon de son habit, du moins de ses vers, est coupable, au dénouement, d’une lâcheté qui trahit sa basse avarice. Cotin, cette fois, n’essaya pas de riposter ; il se tint en si humble posture que, dans le même mois de mars où *Les Femmes savantes* venaient d’être jouées, il ne se joignit pas à ses confrères de l’Académie qui allèrent à Versailles remercier le Roi de l’honneur qu’il leur faisait de se déclarer le Protecteur de la Compagnie. Il craignait, s’il faut s’en rapporter au *Mercure galant*[[69]](#footnote-69), « qu’on ne crût qu’il s’était servi de cette occasion pour se plaindre au Roi de la comédie qu’on prétend que M. de Molière ait faite contre lui. » N’étant pas habitué à des scrupules si délicats, il est beaucoup plus probable que la honte seule lui conseilla de fuir tous les regards. II cachait mal, dit-on, qu’un si rude coup l’avait assommé. Une tradition, trop facilement acceptée par Voltaire[[70]](#footnote-70), veut même que le chagrin l’ait conduit au tombeau. On ne peut dire du moins qu’il l’y précipita : il ne mourut que beaucoup plus tard, neuf ans après Molière, ainsi justifié, ce semble, d’un homicide, dix ans après la représentation des *Femmes savantes*, en décembre 1681, à l’âge de soixante-dix-huit ans. Sans tomber dans l’exagération tragique de ceux qui l’ont tué sur le coup, Bayle constate cependant qu’on le représentait comme profondément accablé et devenu une sorte de farouche Bellérophon, qui ronge son cœur et fuit les hommes : « Je vous nommerais, dit-il[[71]](#footnote-71), si cela était nécessaire, deux ou trois personnes de poids, qui, à leur retour de Paris, après les premières représentations de la comédie des *Femmes savantes*, racontèrent en province qu’il fut consterné de ce rude coup, qu’il se regarda et qu’on le considéra comme frappé de la foudre, qu’il n’osait plus se montrer, que ses amis l’abandonnèrent.… Je veux croire que c’étaient des hyperboles ; mais on n’a point vu qu’il ait donné depuis ce temps-là nul $24$ signe de vie. » Rabattons-en encore un peu, puisque Bayle ajoute à la marge : « J’excepte un sonnet inséré dans le *Mercure galant* de juillet 1678[[72]](#footnote-72). » Ce sonnet, à cette date, a quelque chose de rassurant.

D’Olivet dit aussi quelques mots du découragement qui fit taire et désarma la muse de Cotin ; il offre toutefois à la conscience de son oppresseur un petit soulagement, par cette remarque qu’en 1672 l’âge de l’infortuné l’avait peut-être « déjà mis hors de combat ; car il baissa extrêmement sur la fin de ses jours, et même ses parents, à ce que dit M. Perrault (*Parallèles*, tome III), agirent pour obtenir qu’il fût mis en curatelle[[73]](#footnote-73). »

Quelles qu’aient été les suites des sanglantes railleries de Molière, on s’est étonné que notre auteur ait osé si publiquement frapper le bel esprit attitré du Luxembourg et de l’hôtel de Rohan, un académicien (Cotin l’était depuis 1655), un des aumôniers du Roi.

Et le Roi, que dit-il ? — Le Roi se prit à rire[[74]](#footnote-74).

Voilà, du moins, ce que rend très-probable le fait qu’il n’arrêta pas les représentations de la pièce. Il n’avait jamais marqué de mécontentement des continuelles attaques du satirique contre Cotin, ni paru admettre ce que celui-ci avait tant de fois insinué :

Qui méprise Cotin n’estime point son Roi[[75]](#footnote-75).

Peut-être pensait-il que le peu charitable abbé avait cherché bataille, et si, pour cette raison ou pour toute autre, il avait laissé le champ ouvert à Boileau, ce n’était pas pour le fermer $25$ à Molière, auquel il n’avait jamais refusé de très-particulières libertés. Il fallait assurément en prendre beaucoup pour faire rire si impitoyablement d’un sonnet

......qui chez une princesse

A passe pour avoir quelque délicatesse[[76]](#footnote-76).

Cette princesse n’était pas imaginaire. Son nom fut certainement alors dans toutes les bouches, aussi bien que celui de l’auteur du sonnet. Elle était du sang royal, cousine germaine du Roi. Qui ne savait que c’était à *Mademoiselle* que Cotin avait lu les vers, dont les admiratrices sont aussi ridiculisées par Molière que l’auteur lui-même ? Elle était donc en droit de ne pas trouver bon que l’on eut fait jouer à Philaminte, à Armande, à Bélise un rôle qui avait été à peu près le sien. Quant à la princesse *Uranie*, invitée à noyer sa fièvre, elle est désignée dans les *Œuvres galantes* comme étant la duchesse de Nemours[[77]](#footnote-77), femme de beaucoup d’esprit, quoiqu’elle admît Cotin à lui faire agréer l’hommage de sa méchante poésie. Ou le Roi ne vit pas dans le ridicule jeté sur le sonnet, auquel les deux nobles dames devaient prendre quelque intérêt, un manque de respect qu’elles eussent à prendre au sérieux, ou il s’inquiétait trop peu de leur déplaisir pour les défendre contre l’homme si amusant dont il n’était pas Habitué à gêner les hardiesses.

Nous avons insisté sur les personnalités de la comédie des *Femmes savantes*, parce qu’elles appartiennent à l’histoire anecdotique, à laquelle ces *Notices* doivent faire une grande place. A un point de vue plus purement littéraire, il serait permis de beaucoup moins s’attacher, dans celle-ci, au côté de la satire personnelle. Cette satire s’oublie facilement dans la peinture plus générale d’une comédie de mœurs, lorsqu’elle n’y vient, comme ici, rien déranger. Dans le tableau il y a tant d’art, que les deux pédants qui y figurent semblent plutôt des caractères généraux que des portraits, et qu’au lieu de modèles vivants, ayant seulement donné au peintre la peine de $26$ les faire poser, on croit voir des types qui ont été trouvés par la simple observation des défauts des hommes. Loin de faire dans la pièce l’effet de hors-d’œuvre, ils y paraissent nécessaires, et il ne serait pas plus facile de les en détacher que les autres personnages. En même temps, ceux-ci, quoiqu’ils ne cachent, que nous sachions, personne sous leurs noms de comédie, ne sont pas pour cela des figures moins vivantes, moins fidèlement dessinées d’après nature que celles de Trissotin-Cotin et de Vadius-Ménage.

Jamais Molière n’a plus heureusement fait contraster les caractères. L’art des oppositions, destinées à mettre en relief un ridicule, cet art, quelque grand, par exemple, qu’il soit dans *Le Bourgeois gentilhomme*, est ici plus merveilleux encore. Voici l’honnête bourgeois, avec son bon sens comiquement vulgaire, mais souvent très-juste, sans volonté d’ailleurs et responsable de la conduite ridicule de ses trois folles, parce qu’il est trop faible pour les mettre à la raison, et pour savoir garder au logis le rôle de l’homme quand elles ont oublié celui de la femme. Voici la tout aimable jeune fille qui, sans donner dans le bel esprit, a tant d’esprit véritable, modèle accompli de cette raison pleine de naturel et de grâce que jamais son sexe ne remplace par une prétentieuse philosophie sans paraître avoir de la barbe. Puis c’est le digne prétendant à sa main, l’*honnête homme*, comme on disait alors, chez qui Molière, pour dédommager la cour, si souvent « immolée au parterre[[78]](#footnote-78) » dans ses comédies, n’a montré cette fois que les côtés aimables de cette cour, et qu’il a si bien choisi pour faire éclater la supériorité de l’esprit du monde sur l’ennuyeux savoir des lourds pédants. N’oublions pas la pauvre servante, dont la grosse sagesse, le sens commun tout populaire et naïf a le bonheur de ne rien comprendre au jargon des gens qui ne parlent pas « tout droit[[79]](#footnote-79) ».

On a toujours admiré la vérité des portraits de cette comédie, de ceux qui servent d’antithèse au pédantisme et de ceux qui le personnifient. Parmi ces derniers cependant, il en est un dont le ridicule a paru outré. Ce n’est pas qu’au fond il y ait de l’invraisemblance dans la manie d’une femme $27$ possédée de l’idée fixe que tous les soupirs, même les plus discrètement étouffés, sont pour elle. Les chimères de Bélise finissent toutefois par dépasser les limites au delà desquelles on doit les tenir pour un cas médical. Comment supposer que Molière ne l’ait pas lui-même senti ? Mais celui qui avait fait de M. Jourdain un mamamouchi, savait qu’au théâtre il est souvent bon d’exagérer les bizarreries qui font rire. A côté de tant de traits qu’il avait dessinés sur nature, en se contentant d’un léger grossissement, il a pu, cette fois encore, sans gâter son chef-d’œuvre et pour l’égayer, admettre chez un de ses personnages secondaires un peu plus de caricature. Comme il n’oubliait rien de ce qui lui avait paru plaisant, il avait été certainement tenté par le souvenir des *Visionnaires*[[80]](#footnote-80) de Desmarets. Ce n’est pas lui cependant qui aurait, comme Pellisson, traité cette comédie d’« inimitable[[81]](#footnote-81) ». Voici, d’après Monchesnay[[82]](#footnote-82), le jugement digne, surtout ici, d’attention, qu’il en aurait un jour porté :

« M. Despréaux m’a dit que, lisant à Molière sa satire qui commence par

*Mais* il n’est point de fou qui, par bonnes raisons,

Ne loge son voisin aux Petites-Maisons[[83]](#footnote-83),

Molière lui fit entendre qu’il avait eu dessein de traiter ce sujet-là ; mais qu’il demandait à être traité avec la dernière délicatesse ; qu’il ne fallait point surtout faire comme Desmarets, dans ses *Visionnaires*, qui a justement mis sur le théâtre des fous dignes des Petites-Maisons. »

S’il avait eu le temps d’exécuter son projet, il ne serait pas tombé dans la même faute de ne présenter dans une pièce que des personnages ayant à l’envi perdu la tête. Quand il mit sur la scène ses savantes, il trouva suffisant de réserver un petit coin aux pures extravagances de l’une d’elles. Chez Desmarets, les *visions* d’Hespérie,

[…] de mille amants sans cesse importunée,

$28$ ne lui avaient semblé une idée comique et divertissante qu’à la condition d’être un peu adoucies.

La ressemblance de ce rôle d’Hespérie et de celui de Bélise n’avait pas échappé aux contemporains. Bussy en parlait dans une lettre au P. Rapin, du 11 avril 1673, sans approuver Molière plus que Desmarets. Il donnait même l’avantage à l’imité sur l’imitateur, jugement dont on s’étonne chez un homme de goût comme lui : « Le personnage de Bélise, dit-il, est une foible copie d’une des femmes de la comédie des *Visionnaires*. Il y en a d’assez folles pour croire que tout le monde est amoureux d’elles ; mais il n’y en a point qui entreprennent de le persuader à leurs amants malgré eux. » Quiconque a découvert, où que ce soit, chez Molière, une « faible copie, » a eu, ce jour-là, la vue trouble. Quand on rapproche les passages correspondants des deux pièces[[84]](#footnote-84), combien ne trouve-t-on pas, dans la nôtre, le trait comique autrement aiguisé, le style d’une supériorité qui ne permet pas même de comparaison !

Ce n’est pas seulement le rôle de Bélise que Bussy, dans la même lettre, a tenté de critiquer :

« Le caractère, ajoute-t-il, de Philaminte avec Martine n’est pas naturel. Il n’est pas vraisemblable qu’une femme fasse tant de bruit et enfin chasse sa servante parce qu’elle ne parle pas bien français ; et il l’est moins encore que cette servante, après avoir dit mille $29$ méchants mots, comme elle doit dire, en dise de fort bons et d’extraordinaires, comme quand Martine dit :

L’esprit n’est point du tout ce qu’il faut en ménage ;

Les livres quadrent mal avec le mariage[[85]](#footnote-85).

Il n’y a pas de jugement à faire dire le mot de *quadrer* par une servante qui parle fort mal, quoiqu’elle puisse avoir du bon sens. »

Ce n’est pas que Bussy ait refusé d’ailleurs de grandes louanges à une comédie qu’il proclame « un des plus beaux ouvrages de Molière. » Mais il était de ces délicats qui, dans leur admiration, se piquent volontiers de faire des réserves. Les siennes étaient-elles aussi justes qu’il le croyait ? Comme la Bruyère, cherchant querelle au *Tartuffe*, il montrait qu’il n’était pas du métier, et ne se rendait pas compte de la nécessité de ne pas marquer la vérité de traits trop fins sur la scène. Vouloir d’ailleurs que Philaminte soit incapable de mettre à la porte une fille rustique dont les solécismes offensent continuellement ses oreilles, c’est lui retrancher un des traits, non-seulement les plus plaisants, mais les plus naturels, de sa tyrannie de grammairienne. Nous conviendrions plus facilement de quelques disparates dans le langage de Martine. Mais, avec cette rigueur, peut-être serait-il impossible de faire parler au théâtre ou dans un roman, fût-il, comme on dit aujourd’hui, *naturaliste*, soit un paysan, soit toute autre personne inculte. Il y a toujours quelque moment où nous oublions leur pauvre et véritable langue, qui rend si peu d’idées, et où nous y mêlons, par nécessité ou par distraction, un peu de la nôtre. Lecteurs et spectateurs ont assez volontiers la complaisance de ne s’en pas trop apercevoir.

Après tout, si, dans les discours de Martine, on surprend Molière en faute, c’est bien rarement. Le don qu’il avait d’exprimer et de faire sentir sa conception profonde des caractères par la vérité de chaque mot qu’il mettait dans la bouche de ses personnages et de peindre fidèlement les physionomies par la couleur du langage, ne s’est jamais mieux montré que dans ses *Femmes savantes*. C’est un des plus saillants mérites du style de cette comédie, que Laharpe a eu raison de dire $30$ « d’une fabrique qu’on n’a point retrouvée depuis Molière[[86]](#footnote-86). » Tout y est plein d’esprit, mais d’un esprit qui ne paraît pas être celui de l’auteur, parce qu’il a écrit sous la dictée de la nature.

Il ne semble pas douteux que sa belle comédie eut le succès qu’il avait dû s’en promettre. Du 11 mars au 5 avril 1672, elle fut jouée onze fois, avec de très-satisfaisantes recettes. Interrompues par les vacances de Pâques, les représentations recommencèrent le 29 avril et continuèrent jusqu’au dimanche 15 mai. Elles furent reprises le 18, le 21 et le 2*3* octobre, puis, en 1673, les 3 et 5 février. La pièce alors céda la place au *Malade imaginaire*, qui fut répété le 7, représenté le 10 du même mois. Citons le *Registre de la Grange* :

Pièce nouvelle de M. de Molière.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Vendredi 11me [mars 1672]. |  | 1735tt. |
| Dimanche 13e mars. |  | 1296 10s. |
| Mardi 15e. | *Idem*. | 1696 10. |
| Vendredi 18. | *Idem*. | 1447. |
| Dimanche 20. | *Idem*. | 1225. |
| Mardi 22. | *Idem*. | 1326. |
| Vendredi 25e. | *Néant*. |  |
| Dimanche 27. | *Femmes savantes*. | 1060. |
| Mardi 29. | *Idem*. | 727. |
| Vendredi 1er avril. | *Idem*. | 1029 10. |
| Dimanche 3. | *Idem*. | 650 10. |
| Mardi 5. | *Femmes savantes*. | 593. |
| La troupe du Roi au Palais-Royal … a recommencé après Pâques, le vendredi 29e avril, par. | *Trissotin*. | 495tt 10s. |
| Dimanche 1er mai. | *Idem*. | 622. |
| Mardi 3e. | *Trissotin*. | 452. |
| Vendredi 6e. | *Idem*. | 364. |
| Dimanche 8e. | *Idem*. | 732 15. |
| Mardi 10e. | *Idem*. | 268 10. |
| Vendredi 13. | *Idem*. | 258 5. |
| Dimanche 15e. | *Idem*. | 560 5. |
| $31$ […] |  |  |
| Du jeudi 11 [août], une visite à Saint-Cloud, chez Monsieur. | *Les Femmes savantes*. | 330 tt. |
| Mardi 18 octobre. | *Trissotin*. | 615 15s. |
| Vendredi 21. | *Idem*. | 476 5. |
| Dimanche 23. | *Idem*. | 592 10. |
| […] |  |  |
| 1673 |  |  |
| Vendredi 3 février. | *Trissotin*. | 298. |
| Dimanche 5. | *Idem*. | 388. |

Au lieu de la faveur publique assez bien constatée, ce nous semble, par ces renseignements authentiques, une chute, à ce que prétend Grimarest, menaçait Molière, si le Roi n’en avait garanti *Les Femmes savantes* par son approbation. Nous regrettons que Voltaire[[87]](#footnote-87) s’en soit, à cette occasion, rapporté au témoignage du biographe ; nous allons voir combien peu il méritait cette confiance. « Si le Roi, dit Grimarest[[88]](#footnote-88), n’avait eu autant de bonté pour Molière, à l’égard de ses *Femmes savantes*, que Sa Majesté en avait eu auparavant au sujet du *Bourgeois gentilhomme*, cette première pièce serait peut-être tombée. Ce divertissement, disoit-on, était sec, peu intéressant, et ne convenait qu’à des gens de lecture.… Le Roi n’avait point parlé à la première représentation de cette pièce ; mais, à la seconde, qui se donna à Saint-Cloud, Sa Majesté dit à Molière que la première fois elle avait dans l’esprit autre chose qui l’avait empêché d’observer sa pièce ; mais qu’elle était très-bonne et qu’elle lui avait fait beaucoup de plaisir. Molière n’en demandait pas davantage, assuré que ce qui plaisait au Roi était bien reçu des connaisseurs, et assujettissait les autres. Ainsi il donna sa pièce à Paris avec confiance le 11e de *mai* 1672. » Nous $32$ avons épargné au lecteur, dans la citation de ce passage, les impertinentes remarques de *M. le Marquis*… et de *M. le comte de*… A propos d’autres pièces de Molière, Grimarest nous a déjà régalés des sottises qu’il prête à de grands seigneurs : c’est une de ses fictions favorites. Tout son récit, et particulièrement la dernière phrase supposent que *Les Femmes savantes* furent d’abord représentées à la cour : ce que démentent les plus certains témoignages[[89]](#footnote-89). Ne serait-ce pas pour laisser le temps aux ; représentations de la cour d’avoir devancé celle de la ville, que Grimarest a retardé celles-ci, et fixé la première au onze *mai* 1672, au lieu du onze *mars* ? Il parle de Saint-Cloud. Là en effet la pièce fut jouée, comme le *Registre* nous l’a appris ; mais ce ne fut pas chez le Roi, ce fut en visite chez *Monsieur*, le jeudi 11 août 1672. L’unique représentation à la cour notée par M. Despois[[90]](#footnote-90), avant la mort de Molière, est, sans doute, celle dont il a parlé dans son *Théâtre sous Louis XIV*[[91]](#footnote-91), d’après la *Gazette* du 24 septembre 1672, qui en rend compte en ces termes : « Le 17 (*septembre*), la Troupe du Roi y représenta (à *Versailles*) une (*comédie*) des plus agréables, intitulée *Les Femmes savantes*, et qui fut admirée d’un chacun. » La pièce avait déjà été jouée dix-neuf fois au Palais-Royal, et l’on voit quel en fut, sans hésitation, le succès à la cour. Si *Les Femmes savantes* rencontrèrent quelque malveillance, ce ne fut donc pas où Grimarest l’a dit.

Nous ne pouvons pas douter que cette comédie n’ait été dénigrée par quelques amis de Cotin et des précieuses ; nous ne trouvons pourtant pas trace d’hostilités publiquement engagées par une cabale à ce moment. En dehors de ceux qui se sentirent directement offensés, on ne dut guère prendre parti pour une petite coterie de pédantes, et ce n’est pas à cette date que l’on pouvait beaucoup songer à accuser Molière d’avoir prétendu enchaîner les femmes à l’ignorance des Agnès. Si l’on prit feu pour l’émancipation intellectuelle d’un sexe $33$ injustement privé de son droit à la science, ce ne fut que plus tard, bien qu’il soit prouvé par la pièce elle-même que la question, sans être tout à fait traitée au même point de vue qu’elle l’a été depuis, commençait dès lors à être agitée dans quelques cercles. C’est surtout au temps où la philosophie du dix-huitième siècle avait jeté quelques femmes dans un pédantisme d’un nouveau genre, que « la comédie des Femmes savantes a paru… grossière et scandaleuse, » si Geoffroy, qui le dit[[92]](#footnote-92), n’a pas un peu exagéré. Il y avait alors des dames encyclopédistes qui écrivaient des opuscules philosophiques et traduisaient Newton. Il est remarquable cependant que Voltaire, lié depuis plusieurs années avec la marquise du Châtelet, lorsqu’il fit imprimer, en 1789, ses jugements sur les comédies de Molière, n’eut pas un seul mot de blâme contre les railleries dont la *divine Émilie* aurait pu prendre sa part dans *Les Femmes savantes*. A peine serait-il permis de soupçonner un peu de mauvaise humeur, dont la vraie cause serait dissimulée, dans l’insistance qu’il met à désapprouver les personnalités de la pièce. En tout cas, il aima mieux laisser croire qu’à ses yeux les traits piquants de Molière ne s’adressaient, ce qui est très-vrai, qu’à une forme particulière du pédantisme féminin au dix-septième siècle. Moins sage, Thomas, dans son *Essai sur le caractère*, *les mœurs et l’esprit des femmes dans les différents siècles*, publié en 1772, écrit dès 1770, se laissa entraîner par son amitié très-vive, mais très-pure, pour une savante dame, à se fâcher contre Molière. Il croyait reconnaître dans sa comédie un préjugé « digne des Francs nos aïeux » (p. 174), dont n’avait pas su se défendre le siècle le plus éclairé. Il accusait notre poète et son ami Boileau d’avoir appuyé ce préjugé de l’autorité de leur génie, et de s’être tirés d’affaire, dans leur insoutenable thèse, en chargeant le tableau, afin de faire rire. « Molière surtout, dit-il, mit la folie à la place de la raison ; et l’on peut dire qu’il trouva l’effet théâtral plus que la vérité. » Thomas en voulait singulièrement au pot-au-feu du bonhomme Chrysale, à son fil et à ses aiguilles. « Au lieu de faire contraster avec les deux folles ce Chrysale, qui est donné pour l’homme raisonnable de la pièce, » il eut voulu que l’on eût $34$ peint « une femme jeune et aimable..., qui sût penser profondément et qui n’affectât rien ; qui couvrît d’un voile doux ses lumières » (p. 176 et 177). Il continue ce séduisant portrait, dont le modèle, ainsi qu’il l’indique lui-même assez clairement dans une note, était Mme Necker. Comme ces aveugles qui avaient bâti Chalcédoine en face de l’emplacement de Byzance, il n’avait pas su voir Henriette. A la profondeur des pensées de cette charmante Henriette il pouvait manquer quelque chose ; elle n’en plaît pas moins ; au contraire. Que de délicatesse dans son esprit ! Voilà le caractère que Molière a opposé à celui de ses ridicules savantes. Sa vraie pensée, pleine de mesure et de bon sens, est dans ce rôle, non dans celui de Chrysale ; elle est encore dans le rôle de Clitandre, lorsqu’il consent « qu’une femme ait des clartés de tout, » mais à la condition « qu’elle ait du savoir, sans vouloir qu’on le sache[[93]](#footnote-93). » Si c’est là méconnaître le progrès, il faut en refuser aussi l’intelligence à Fontenelle, qui a revêtu la même pensée d’une forme très-spirituelle : « [Les femmes] ne sont pas moins obligées à cacher les lumières acquises de leur esprit que les sentiments naturels de leur cœur, et leur plus grande science doit toujours être d’observer jusqu’au scrupule les bienséances extérieures de l’ignorance[[94]](#footnote-94). » Nous avons parlé de Clitandre et d’Henriette, non d’Ariste, parce que, si Molière parle quelquefois par sa bouche, les vérités dont il le fait l’interprète répondent moins à la préoccupation de Thomas et de ceux qui font la même guerre que lui à notre comédie. Jamais on n’enseignera mieux que Molière de quelle façon discrète la femme doit toucher à l’étude et cultiver son esprit. Ce n’était point le ridicule jeté sur les Philaminte qui risquait de briser la plume d’une Sévigné ou d’une la Fayette, et de décourager leur talent, si éloigné de lu pédanterie, tout élèves de Ménage quelles étaient.

Le savoir qui convient à la femme est de nos jours encore discuté très vivement. Peut-être beaucoup de nos contemporains jugent-ils, comme Thomas, que Molière a manqué de $35$ grandes vues sur cette question. Il n’y a pas manqué de bon sens ; et ce bon sens, qui n’est pas du tout l’esprit étroit de Chrysale, mérite en tout temps qu’on ne le dédaigne pas. Si nous n’apportons pas beaucoup de mesure dans ce que plusieurs d’entre nous appellent la juste revendication pour les femmes de l’égalité des lumières, si nous négligeons quelques-unes des vérités de tous les temps auxquelles le génie de notre poète a donné un impérissable relief, nous préparerons aux poètes de l’avenir un beau sujet d’une nouvelle comédie des *Femmes savantes*, où ils nous en montreront qui auront fait leur éducation ailleurs que dans les cabinets d’Arthénice et qui, moins amoureuses de grec et de petits vers que les précieuses du grand siècle, n’auront pas une forme de pédantisme plus aimable ni plus sage. Mais n’ayons pas trop d’inquiétudes. Le naturel, c’est-à-dire chez la femme le charme indestructible, qu’on aura tenté de chasser, reviendra au galop.

Quand le sujet et les caractères d’une comédie, quoi qu’au fond ils aient de vrai sans distinction d’époque, portent toutefois, par la manière dont ils sont présentés, la date du jour, presque de l’heure où ils ont été mis sur la scène, il est difficile de croire que l’auteur d’une telle pièce ait pu, tout au moins dans ce qu’elle a d’essentiel, en demander le modèle à des ouvrages moins nouveaux. Ce qui n’est pas impossible, c’est que dans certains traits il y ait eu des réminiscences, que le dessein même de faire le portrait de la femme pédante ait été suggéré par quelque souvenir, fut-ce même d’un théâtre étranger : il a seulement fallu donner une forme différente au même sujet.

On a souvent cité, pour des ressemblances, assez faibles selon nous, avec *Les Femmes savantes*, la comédie de Calderon : « On ne badine point avec l’amour, » *No hay burlas con el amor*, imprimée en 1637. Linguet, qui l’a traduite, mais beaucoup trop librement, au tome III de son *Théâtre espagnol*[[95]](#footnote-95), dit dans l’*Avertissement* : « Je donne encore cette pièce de Calderon, parce qu’il m’a paru qu’elle avait fourni à Molière l’idée des *Femmes savantes*. » Quand on en tomberait d’accord, Linguet exagère singulièrement en parlant de notre comédie comme $36$ d’une copie ; mais il a la bonté de reconnaître que « la copie est certainement bien au-dessus de l’original. » Il regrette cependant que Molière n’ait « pas pris de l’auteur espagnol tout ce qui aurait pu convenir à un génie tel que le sien. *Les Femmes savantes*, comme toutes les comédies de ce créateur du théâtre chez nous, sont vides d’intrigue et même d’intérêt. Il y a ici (*dans la pièce de Calderon*) des situations vraiment comiques, qui auraient ajouté, à ce qu’il me semble, un grand lustre à cette pièce, si Molière avait jugé à propos d’en profiter. » On doit reconnaître, sans contredit, une grande complication d’intrigue et beaucoup de mouvement dans *On ne badine point avec l’amour*, comme dans toutes les comédies de cape et d’épée de la scène espagnole ; mais il fallait qu’une étude trop assidue de ces pièces eût quelque peu faussé le goût du traducteur, pour que, du côté même de l’intérêt, il ne fût pas frappé de la supériorité de Molière, et qu’il trouvât du vide où ne manquait que l’imbroglio. Les situations comiques dont parle Linguet sont si étrangères au sujet traité par notre poète, que celui-ci eût perdu le sens, s’il eût songé à y rien prendre. Toute comparaison du mérite des deux œuvres écartée, nous avons seulement à examiner quels rapports elles peuvent offrir entre elles. Dans la pièce espagnole, il y a deux sœurs, dont la cadette ne demande pas mieux que d’aimer et l’aînée ne paraît pas s’en soucier. Quoique la cadette, Léonor, soit aimable et ait dans le caractère une simplicité qui manque à la dédaigneuse, sa sœur, ne cherchons pas en elle toute la charmante sagesse de notre Henriette. Béatrix, l’aînée, a quelques-uns des traits d’Armande. Enivrée par les flatteries de quelques sots, c’est une savante, une précieuse et une prude. Ses caprices et ses bizarreries de minaudière la font comparer, dans la pièce, à la Belisa de Lope de Vega[[96]](#footnote-96). Elle fait des vers en langue castillane et a étudié le latin. Elle s’indigne de la sottise et de l’ignorance de sa servante, à qui elle a demandé de lui apporter les *Remèdes d’amour* d’Ovide, et qui s’est trompée $37$ de volume. Elle introduit des mots grecs dans ses phrases, qu’il faudrait un commentaire pour entendre, et parle la langue affectée du *cultisme*, qui n’est pas sans ressemblance avec celle de nos Cathos et de nos Madelon. Aussi recherchée dans ses toilettes que dans son langage, elle se pique, en dépit de cette coquetterie, d’un grand dédain pour les amants et d’une orgueilleuse sévérité de mœurs, qui la rend impitoyable pour les faiblesses de Léonor. Qu’il se rencontre cependant un cavalier, qui, par feinte d’abord et par jeu, en attendant qu’il soit pris au piège de son badinage avec l’amour, lui déclare sa passion, elle va l’écouter très-favorablement. Nous ne disons pas que rien là ne remette Armande en mémoire. Quant au père de nos sœurs, il n’a pas du tout la bonhomie bourgeoise de Chrysale ni son amusante faiblesse de caractère ; mais il y a un moment où il fait à Béatrix, quand il la voit engagée dans une intrigue, une semonce qui rappelle la grande sortie de notre honnête bourgeois contre ses pédantes. Il s’accuse d’avoir été trop complaisant pour les folies d’une fille si bizarre, et attribue aux lectures dont elle a troublé sa cervelle les désordres dont il la soupçonne. Il ne veut plus voir dans sa maison d’autre livre latin que des heures. « C’est assez qu’une femme sache faire des travaux d’aiguille, broder, coudre. Elle doit abandonner l’étude aux homme[[97]](#footnote-97). » Il n’est pas le seul personnage de la pièce qui parle ainsi. Lorsqu’un amoureux de Béatrix, don Louis, apprend à don Diego, son ami, qu’il va la faire demander en mariage, celui-ci plaint son sort. Il est d’avis que chez cette belle l’esprit est de trop : « Pour moi je n’aimerais pas, je vous assure, qu’une femme en eût plus que moi. — Quand le savoir, dit don Louis, peut-il donc être un mal ? — Quand il n’est pas à sa placé. Qu’une femme ait le talent de filer, de coudre, de faire une reprise ; qu’elle ne s’occupe point de grammaire et de vers[[98]](#footnote-98). » Ces quelques ressemblances entre deux comédies, si différentes du reste, suffisent-elles pour donner la certitude que l’une ait été inspirée par l’autre ? De grands doutes, au contraire, sont permis. Il y a des idées si naturelles sur les occupations qui siéent le $38$ mieux à la femme, et sur le ridicule de ses prétentions exagérées au savoir, que tous ceux qui touchent à ce sujet ne peuvent guère manquer de se rencontrer jusque dans l’expression. Si Béatrix ne rappelle pas seulement les savantes de Molière pour ses vers et pour son latin, mais aussi pour la préciosité de son langage, il ne faut pas oublier que cette singularité a été à la mode en Espagne, aussi bien qu’en France et, au temps de l’euphuisme, en Angleterre, et que partout le même ridicule invite le bon sens aux mêmes railleries. Tient-on cependant à croire que la lecture de Calderon n’a pas été inutile à Molière pour ses *Femmes savantes*, peut-être pour ses *Précieuses ridicules* ? sa gloire n’aura rien à y perdre. Son originalité reste entière dans des ouvrages où il a si fortement imprimé le cachet de son temps et de son pays, et dont il n’a pu devoir les beautés, dans ce qu’elles ont de plus frappant, qu’à son génie d’observateur.

Des rapprochements ont été faits aussi entre *Les Femmes savantes* et *la Femme silencieuse* (*the Silent woman*) de Ben Jonson (1609).

M. Mézières, dans ses *Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare*[[99]](#footnote-99), note une scène de cette comédie anglaise, dans laquelle un personnage, qui est, dit-il, « un Trissotin doublé de Mascarille, » lit à des précieuses des vers dont il est l’auteur. Elles admirent ces sottises, se récriant, se pâmant de plaisir, tout comme Philaminte, Armande et Bélise. La comparaison toutefois avec la scène II de l’acte III des *Femmes savantes* ne peut aller loin, et les différences sont grandes. On trouverait une ressemblance, moins faible, d’une autre scène de la même comédie avec celle des ennemis qui sont censés poursuivre Géronte dans *Les Fourberies de Scapin* (acte III, scène II). De telles rencontres sont fortuites. Il est peu probable que Molière connût les comédies de Ben Jonson, et il n’aurait guère trouvé à l’imiter. M. Mézières[[100]](#footnote-100) et M. Taine[[101]](#footnote-101) ont donné de *la Femme silencieuse* une idée $39$ suffisante pour faire comprendre combien peu Molière et le contemporain de Shakespeare, tout classique qu’il voulait être, sont comparables dans leur manière d’entendre le théâtre.

S’il faut admettre que, dans notre comédie, Molière a quelquefois imité, ce serait encore plutôt chez tel ou tel de ses contemporains français, ayant eu sous les yeux les ridicules de la même société, qu’on pourrait se promettre de découvrir des traces de ces imitations. Mais, en cherchant de ce côté, on ne trouve à faire, avec *Les Femmes savantes*, que des rapprochements de détails. Tel est celui-ci que nous offre *le Roman bourgeois* de Furetière, publié en 1666. Belastre va chez le libraire Rocolet, dont la boutique est au Palais, et lui demande un livre, n’importe lequel, pourvu qu’il soit gros. « Dites-moi, demande le libraire, à quoi vous vous en voulez servir ?… — C’est à mettre en presse mes rabats[[102]](#footnote-102). » Il n’est pas douteux que cette plaisanterie n’ait donné l’idée de ce « gros Plutarque à mettre mes rabats[[103]](#footnote-103). » C’est tout ce qu’avait à revendiquer Furetière. La Polymathie de son roman, que l’on croit être Mlle de Scudéry, est très-différente des *Savantes* de Molière. Il y a bien un passage du satirique tableau de mœurs où nous nous croyons tout près du sujet traité par notre poète ; c’est lorsqu’un des personnages de Furetière, une certaine Javotte, est introduite dans une docte compagnie : « Ce beau réduit était une de ces Académies bourgeoises, dont il s’est établi quantité en toutes les villes et en tous les quartiers du Royaume, où on discourait de vers et de prose et où on faisait les jugements de tous les ouvrages qui paraissaient au jour[[104]](#footnote-104). » Voilà bien, quoi qu’en ait dit Rœderer[[105]](#footnote-105), la maladie des Philaminte propagée dans la bourgeoisie. Mais Furetière n’a fait qu’indiquer la condition sociale où Molière, sans avoir eu besoin de lui, allait, bientôt après, prendre ses modèles. Il a préparé le cadre : il n’entrait pas dans son dessein de le remplir.

Avant la publication du *Roman bourgeois*, Chappuzeau avait $40$ écrit une comédie, l’*Académie des femmes*, dont le titre promet le développement négligé par Furetière. Elle fut représentée sur le théâtre du Marais, en 1661, et imprimée la même année[[106]](#footnote-106). C’est la refonte d’une pièce précédente, *le Cercle des femmes..., Entretiens comiques*, que l’on affirmerait avec plus de confiance avoir suggéré quelque chose à Molière pour la très-légère intrigue des *Précieuses ridicules*, si la vraie date de cet ouvrage de Chappuzeau n’était pas difficile à établir[[107]](#footnote-107). Quant à la comparaison que l’on peut faire entre *Les Femmes savantes* et *l’Académie des femmes*, elle ne va pas très-loin. L’idée principale, l’action, les caractères, tout diffère absolument. La scène, épisodique d’ailleurs, de *l’Académie des femmes*, qui d’abord semblerait devoir offrir le plus de rapprochements avec les entretiens de Philaminte, d’Armande et de Bélise, est la conférence académique de la savante Emilie et de ses trois voisines, où elles disent (acte III, scène III) :

Pour notre unique emploi, pour tout notre partage,

N’aurons-nous donc jamais que les soins du ménage ?

¡Mais les projets de réforme sociale et d’émancipation, qui sont discutés par ces daines, font penser plutôt à la Praxagora d’Aristophane et aux autres femmes de la comédie des *Harangueuses* qu’aux pédantes amies de Trissotin. Un trait d’Emilie cependant, à la fin de cette même scène, rappelle les colères de Philaminte contre Martine. Lisette, à qui sa maîtresse a demandé un tome de Plutarque, lui donne un Platon. Emilie s’emporte contre « cet esprit lourd » :

[…] Que ces âmes brutales

Font de peine ! et comment, sans perdre la raison,

Pourrait-on longtemps vivre avec un tel oison ?

Elle m’a fait cent fois de pareilles saillies.

Au reste, c’est encore moins Molière que nous retrouvons là que Calderon, dans un passage tout à l’heure cité. Chappuzeau nous paraît l’avoir connu.

Quand revient la Roque, le mari, qu’on avait cru mort, de cette Émilie si rude avec ses gens, il explique à son valet qu’il $41$ s’est séparé d’elle, ennuyé des perpétuelles lectures d’une femme incommode,

Qui raisonne à la table, au lit, même en dormant,

Et qui, dans le chagrin qu’ont toutes ces savantes,

Chassait de ma maison et valets et servantes[[108]](#footnote-108).

Si c’est à ces vers de Chappuzeau que nous devons la pauvre Martine chassée

......avec un grand fracas,

A cause qu’elle manque à parler Vaugelas[[109]](#footnote-109), on peut dire qu’il avait suffi de faire un bien léger signe à Molière pour éveiller dans son imagination l’idée d’un des excellents rôles de sa pièce.

On pensera peut-être aussi que celui de Chrysale était en germe dans cette semonce du même mari à sa femme :

Madame, à mon retour apprenez à mieux vivre ;

Ôtez de mon logis jusques au dernier livre,

Chassez tous ces auteurs qui vous troublent les sens,

Gouvernez la maison et veillez sur vos gens[[110]](#footnote-110).

Bien que ce soit encore du Calderon, nous nous rapprochons un peu davantage, avec cette *Académie des femmes*, de quelques vers des *Femmes savantes*. Remarquons toutefois que, dans les paroles fermes de la Roque signifiant congé aux sottises d’Emilie, on est loin du caractère de Chrysale. Molière, quand il l’a si heureusement conçu, n’a vraiment pas en de modèle.

Chappuzeau a dispersé dans plusieurs rôles les boutades qui ont quelque ressemblance avec celles de notre bonhomme. Léarque, père d’Emilie, veut qu’un bon mariage la détourne

De tous ces chiens d’auteurs dont sa chambre fourmille ;

Et je crains de la voir enfin, à lire trop,

Aux Petites-Maisons aller au grand galop[[111]](#footnote-111).

$42$ Chappuzeau restait dans la vraisemblance en donnant au pere le même genre de sagesse qu’au mari. C’était par Gorgibus, leur père, que, dans sa comédie de 1659, Molière avait fait gourmander ses précieuses. Ce que l’on peut reprocher à l’auteur de l’*Académie des femmes*, c’est d’avoir fait semblablement condamner le pédantisme chez les femmes par le pédant de la pièce, qui a songé à épouser Emilie :

Ah ! Dieu ! qu’allois-je faire ?...

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

Dieu me garde d’avoir jamais dans mon donjon

Une femme qui lit Descartes, Casaubon !

Que c’est un beau moyen de gâter sa cervelle !

Et que, tandis qu’elle a cette démangeaison,

Un mari passe bien son temps à la maison ! […]

Une bonne quenouille en la main d’une femme

Lui sied bien, et la met à couvert de tout blâme ;

Son ménage florit, la règle va partout,

Et de ses serviteurs elle vient mieux à bout[[112]](#footnote-112).

Si Molière a mis à profit cette tirade, il n’a eu garde d’en charger Trissotin ou Vadius.

Les citations que nous venons de faire ont mis sous les jeux des lecteurs tout ce qui a fait supposer qu’il avait tiré quelque chose de la pièce de Chappuzeau. Si cette supposition parait justifiée, c’est le cas de dire du poète si habile à transformer tout ce qu’il touchait :

Sous ses heureuses mains le cuivre devient or[[113]](#footnote-113).

Nous n’avons pas à revenir sur la part à réclamer par Desmarest dans les imitations que peuvent donner à reconnaître *Les Femmes savantes*. Cette part, que nous avons eu déjà l’occasion de ne pas lui refuser[[114]](#footnote-114), n’est pas non plus très-grande ; et là l’imitation porte sur un trait de caractère qui ne tient pas intimement au sujet.

$43$ Il serait plus intéressant d’apprendre que Molière a trouvé chez quelque devancier le modèle de la scène entre Trissotin et Vadius, une des plus parfaitement comiques de sa pièce. Il connaissait assurément *la Comédie des Académistes*, imprimée depuis longtemps, et qui, bien avant l’impression, avait été lue partout[[115]](#footnote-115). On la savait de Saint-Evremond[[116]](#footnote-116) ; et non-seulement le nom de l’auteur, mais beaucoup de traits spirituels la recommandaient au monde lettré. Que Molière ait été frappé du comique de la scène II de l’acte Ier, nous n’y voyons pas d’invraisemblance ; mais a-t-il pris là sa dispute des deux pédants, qui n’a qu’une ressemblance très-imparfaite avec celle de Colletet et de l’évêque de Grasse ? Dans cette scène, Colletet, provoqué par Godeau à admirer ses vers, commence par faire complaisamment écho aux louanges que son vaniteux confrère se décerne à lui-même ; puis, lorsque, en payement de son adulation, il sollicite lui-même quelques compliments, celui qu’il reçoit est des plus froids ; et, comme il n’en paraît pas satisfait, Godeau devient très-méprisant et très-dur. Le respect échappe à Colletet, qui, rétractant ses flatteries, riposte avec aigreur. La dispute s’échauffe, et nos académistes en viennent aux gros mots[[117]](#footnote-117). On voit qu’entre ces deux confrères, dont l’un se tient pour très-supérieur à l’autre par le rang, il n’y a pas d’abord ce doux concert d’éloges hyperboliques, qui rendent si plaisantes les invectives de Trissotin et de Vadius, succédant aux coups d’encensoir. On dira que, sans trouver dans les *Académistes* sa grande scène toute faite, il suffisait à Molière qu’une heureuse idée lui eût été indiquée pour qu’il y donnât une valeur nouvelle et en tirât tout ce $44$ que le premier auteur n’avait pas su voir qu’elle contenait.

Que deviendrait cependant la tradition, assez difficile à rejeter, de la ridicule querelle chez Gilles Boileau, laquelle aurait, dit-on, bien plus complètement servi de modèle à notre scène[[118]](#footnote-118) ? Toutefois ce modèle, pris sur nature, Molière ne l’a sans doute pas si exactement copié, qu’il n’y ait ajouté quelques embellissements. Telle peut avoir été cette circonstance des vers de Trissotin que Vadius juge exécrables, quand il n’en connaît pas encore l’auteur. Elle se retrouve, il est vrai, dans l’anecdote de l’abbé d’Olivet[[119]](#footnote-119) ; mais il n’est point certain qu’elle n’y ait pas été, comme nous l’avons fait remarquer, introduite par lui d’après la scène de notre comédie. Molière l’aurait-il empruntée, ainsi qu’on l’a supposé, à Tallemant des Réaux, qui raconte[[120]](#footnote-120) une bévue de Godeau semblable à celle de Vadius ? On avait mis sous les yeux de l’évêque de Grasse *l’Aigle de l’Empire à la princesse Julie*, ouvrage de Chapelain, que celui-ci avait écrit en caractères qui imitaient l’imprimerie et ne laissaient pas reconnaître sa main. « Godeau dit brusquement que cela ne valait pas grand’chose. » Chapelain fut sans doute blessé ; mais Godeau raccommoda ses flûtes et réforma son jugement, après que le marquis de Rambouillet eut donné son approbation à l’ode ; et il ne s’ensuivit aucune querelle pareille à celle de la scène des *Femmes savantes*. Admettons que Molière avait entendu raconter la petite anecdote : il nous semble avoir bien faiblement marqué qu’il s’en souvenait ; et comment la ressemblance légère de deux situations comiques qui, dans la vie littéraire, ont dû se rencontrer plus d’une fois, a-t-elle paru aux éditeurs des *Historiettes* leur donner le droit de dire, dans une note[[121]](#footnote-121), que Vadius est peut-être plutôt Godeau que Ménage ?

Les imitations qu’on a cru découvrir dans *Les Femmes savantes*, fussent-elles moins douteuses, ne chargeraient pas Molière d’une lourde dette. Il a certainement, dans cette comédie, moins emprunté que prêté ; s’il y a un plagiat à $45$ dénoncer, c’est celui dont on pourrait se plaindre en son nom. Intrigue et caractères, Palissot, dans sa comédie des *Philosophes*, jouée en 1760, a tout pillé chez Molière. Il n’y a de différent que l’objet de sa virulente satire, qui est la maladie, non du pédantisme d’une coterie de précieuses, mais du philosophisme propre au dix-huitième siècle. Cydalise est la Philaminte de la secte encyclopédique. Elle a laissé là les petits vers, pour écrire, sous la dictée de ses amis, des traités in-quarto. Elle refuse de donner pour époux à sa fille Rosalie l’honnête homme Damis qu’elle aime (nous allions, au lieu de Damis, nommer Clitandre), et veut la marier à Trissotin-Valère, qui n’est autre qu’Helvétius, embelli de quelques traits du *Méchant* de Gresset. Un discours *sur les Devoirs des rois*, que s’est attribué Cydalise, est, en son absence, raillé par Valère devant Dortidins (*Diderot*) qu’il ne sait pas en être l’auteur. De là une querelle entre les deux confrères en philosophie, qui y jouent les rôles de Trissotin et de Vadius. Palissot constate lui-même la trop évidente ressemblance, lorsqu’il fait dire à sou Théophraste, qui intervient comme pacificateur :

Messieurs, n’imitons pas les pédants de Molière[[122]](#footnote-122).

A la fin de la pièce, Cydalise est détrompée sur le compte de Valère par un billet de celui-ci que l’on fait tomber dans ses mains, et qui lui apprend tout le mépris que les philosophes avaient pour ses écrits, et leurs complots pour lui tourner la tête. Elle consent alors au mariage de Damis et de Rosalie. Nous connaissions déjà tout cela. L’imitateur s’est médiocrement mis en frais. Il a pris à Molière non-seulement le plan et bien des détails de sa pièce, mais sa hardiesse de personnalités ; il n’a pu lui dérober ni sa verve comique, ni son inimitable style, ni tant de traits étincelants. Son ouvrage n’est qu’un pamphlet antiphilosophique, dans lequel on pourrait louer quelque courage, mais non pas la gaieté.

Avant Palissot, il y aurait eu, suivant l’ordre des dates, à nommer le Sage ; mais nous avons dû parler d’abord de la comédie des *Philosophes*, entièrement calquée sur *Les Femmes savantes*, tandis qu’il n’y a, chez le Sage, qu’un emprunt, $46$ bien légèrement marqué, à une scène unique de la même pièce. Le chapitre XIV[[123]](#footnote-123) du *Diable boiteux* (1707), qui raconte le *Démêlé d’un poète tragique avec un auteur comique*, a été probablement inspiré par le démêlé des savants chez Philaminte. Le Sage n’a pas été comme Palissot, imitateur servile ; et sa plaisante dispute, son dialogue plein de naturel, sont, par le caractère des développements et par l’objet même de la satire, très-différents de la scène qui paraît en avoir suggéré l’idée.

On a vu récemment, sur la scène française, une comédie de M. Pailleron, *le Monde où l’on s’ennuie*, jouée, pour la première fois, le 25 avril 1881, qui a renouvelé, en le modifiant par la peinture des mœurs d’aujourd’hui, le sujet des *Femmes savantes*. Nous devons nous borner à constater que la pièce contemporaine rappelle, de bien des côtés, le souvenir de l’immortel chef-d’œuvre, et nous abstenir d’une comparaison : elle impliquerait un jugement dont l’heure n’est pas venue. Rajeunir pour nous les ridicules auxquels Molière a touché sera toujours une tentative périlleuse, légitime cependant, parce que, de siècle en siècle, ces ridicules changent de costume. Rien de mieux que de s’inspirer de celui qui est le plus grand des peintres de nos travers, le meilleur des maîtres dans tous ses ouvrages, dans les plus parfaits surtout, au nombre desquels il faut compter *Les Femmes savantes*. Les personnalités toutefois que Molière s’y est permises, et que son génie même, nous l’avons dit, n’excuse pas, ont laissé, dans ce chef-d’œuvre, un modèle sur lequel il serait regrettable que l’on se réglât.

De même que Molière, dans une comédie où il avait pris pour sujet un des ridicules de la société qu’il avait sous les yeux, n’avait pu rien emprunter aux théâtres étrangers, si ce n’est quelques traits généraux qui s’offrent en tout lieu et en tout temps à quiconque veut railler le pédantisme chez les femmes, ce sont aussi de tels traits seulement que ces théâtres devaient trouver à imiter dans sa pièce. Nous pouvons prendre pour exemple la comédie anglaise de Colley Cibber, intitulée *le Droit d’option* ou *la Philosophie des Dames*[[124]](#footnote-124). $47$ Dibdin, qui la signale comme empruntée surtout aux *Femmes savantes*[[125]](#footnote-125), se plaint qu’elle n’ait point eu autant de succès qu’elle en méritait. Il ne nous semble pas qu’elle en méritât beaucoup. Ce ne serait pas du moins la manière dont Molière y a été imité qui la recommanderait. Voyons quels sont les emprunts évidents. Nous trouvons une Sophronia qui paraît avoir pour la philosophie le même goût que notre Armande ; elle n’en a pas moins, tout comme celle-ci, des prétentions sur le galant de sa sœur Charlotte. La scène première de l’acte II offre, dans le dialogue de Sophronia et de Charlotte, de grandes ressemblances avec celui d’Armande et d’IIenriette[[126]](#footnote-126), sans reproduire toutefois ce qu’il a de plus étincelant. La belle-mère des deux sœurs rivales, lady Wrangle, se croit elle-même l’objet de la passion de l’amant que celles-ci se disputent. Il y a là un souvenir de Bélise. Ce que Cibber n’a certainement pas dérobé à notre comédie, c’est la peinture si parfaite des caractères. La philosophe Sophronia apostasie, à la fin de la pièce, pour se marier. Lady Wrangle, qui est ici la Philaminte et qui gourmande sa servante, « ce monstre illettré, » parce qu’elle a donné, comme vieux papier, au cuisinier, sa traduction de l’histoire, racontée par Ovide[[127]](#footnote-127), de l’amour incestueux *de Byblis*, nous laisse pourtant douter de la sincérité de son fanatisme de pédante ; elle ne paraît qu’une vulgaire marâtre, possédée surtout du désir de faire entrer ses belles-filles au couvent, pour les dépouiller de leurs biens. Son mari n’a aucun des traits si plaisants de Chrysale. Charlotte, très-insignifiante, n’est pas plus la charmante Henriette que Frankly n’est Clitandre, cet élégant modèle du meilleur esprit de la cour.

Il nous reste à parler des acteurs qui ont joué *Les Femmes savantes*. Ceux qui ont créé les rôles au mois de mars 1672 sont nommés, comme il suit, dans *Le Mercure* de juillet 1723[[128]](#footnote-128), $48$ dont les informations semblent avoir pu encore, à cette date, être puisées à bonne source : « L’auteur y jouait lui-même le principal rôle de *Chrysale*[[129]](#footnote-129) ; les sieurs Baron, *Ariste* ; la Grange, *Clitandre* ; la Thorillière père, *Trissotin* ; du Croisy, *Vadius*. Pour les actrices, *Philaminte*, le sieur Hubert ; *Belise*, la Dlle Villeaubrun[[130]](#footnote-130) ; *Armande*, la Dlle de Brie ; *Henriette*, la Dlle Molière ; *Martine*[[131]](#footnote-131), une servante de M. de Molière qui portait ce nom. »

Chrysale, cette figure qui, dans *Les Femmes savantes*, est dessinée, plus que toute autre, de main de maître, « ce personnage tout comique et de caractère et de langage, » comme l’a très-bien dit Laharpe, était le rôle que naturellement Molière avait dû se réserver. Voici la description de son costume, d’après l’inventaire de 1678 : « [Un habit] servant à la représentation des *Femmes savantes*, composé de juste-au-corps et haut-de-chausses de velours noir et ramage à fond aurore, la veste de gaze violette et or, garnie de boutons, un cordon d’or, jarretières, aiguillettes et gants ; prisé vingt livres[[132]](#footnote-132). » Ainsi devait être vêtu celui qui, dans la liste des personnages, est, comme le *Gorgibus* des *Précieuses ridicules*, qualifié « bon bourgeois, » c’est-à-dire « homme de bonne bourgeoisie, » et non, comme on l’entendrait aujourd’hui, bonhomme sans élévation dans les idées et d’une simplicité bourgeoise. Chrysale a de grosses dots à donner à ses filles, et son alliance est assez honorable pour que Clitandre, un gentilhomme, la recherche.

Bien que Baron n’eût pas encore tout à fait dix-neuf ans à l’époque des premières représentations des *Femmes savantes*, l’assertion du *Mercure* de 1723 que le personnage d’Ariste était représenté par lui, est confirmée par un passage du *Mercure* de 1672. Là, en effet, de Visé dit[[133]](#footnote-133) que le Chrysale $49$ de Molière a « un frère qui, quoique bien jeune, paraît l’homme du monde du meilleur sens. » Les mots *bien jeune* ne sauraient être qu’une allusion plaisante à l’acteur chargé du rôle ; car il est clair que, dans la pièce, le sage Ariste, frère d’un barbon, n’est de la première jeunesse.

Un autre rôle pourrait, à tort sans doute, étonner. C’est celui de *Philaminte*, donné à Hubert. Lorsque Lemazurier lui a attribué celui de *Bélise*[[134]](#footnote-134), n’était-ce pas seulement qu’il lui paraissait que c’était mieux ainsi ? Le passage suivant du *Mercure galant* d’avril 1685[[135]](#footnote-135), écrit à l’occasion de la retraite d’Hubert, ne suffirait pas à décider la question du personnage qu’il faisait dans notre comédie : « M. Hubert.… était l’original de plusieurs rôles qu’il représentait dans les pièces de Molière… Jamais acteur n’a porté si loin les rôles d’homme en femme. Celui qu’il représentait dans *Les Femmes savantes, Mme Jourdain* dans *Le Bourgeois gentilhomme*,… lui ont attiré l’applaudissement de tout Paris. » Si l’on tenait à croire que Lemazurier ne s’est pas trompé, dans ce qu’il a dit, en contradiction, au moins apparente, avec *le Mercure* de 1723, ce serait qu’Hubert, à un certain moment, aurait joué *Bélise*. Quoi qu’il en soit, pour la distribution des rôles dans la nouveauté de la pièce, il n’est pas probable que *le Mercure* ait fait un quiproquo en nommant Geneviève Béjard dans celui de *Bélise*, Hubert dans celui de *Philaminte*. De ce renseignement, qui doit être exact, on n’est pas forcé de conclure que Molière voulait faire jouer *Philaminte* en grosse charge. Il suffisait que le personnage fût d’un caractère un peu masculin. Il y a lieu de penser que, dans un genre de travestissement qu’Hubert avait le don de rendre suffisamment vraisemblable, il savait garder la mesure.

Dans la distribution suivante, donnée par le *Répertoire de 1*685, on trouve presque tons les mêmes noms que dans *le Mercure* de 1723. Il est à remarquer que Philaminte y est dite *vieille*, ce qui fait comprendre encore mieux que le rôle ait été joué par un homme.

$50$ *Trissotin*.

Damoiselles.

|  |  |
| --- | --- |
| Armande. | De Brie. |
| Henriette. | Guérin. |
| Bélise. | La Grange. |
| Martine. | Beauval ou Poisson. |

Hommes.

|  |  |
| --- | --- |
| Clitandre. | La Grange. |
| Chrisalde. | Rosimond. |
| Philaminte, vieille. | Hubert. |
| Ariste. | Dauvilliers. |
| Trissotin. | Guérin. |
| Vadius. | Du Croisy. |
| L’Épine. | Un laquais. |
| Le Notaire. | Beauval. |

Parmi tous les renseignements donnés par *le Mercure* de juillet 1723, un seul, très-curieux d’ailleurs, semble fait pour laisser les plus grands doutes. Nous sommes très-disposé à regarder comme une légende, fort jolie assurément, ce qu’il nous dit du personnage de la rustique servante représente par une vraie Martine, que Molière aurait, pour la circonstance, fait passer de la cuisine sur la scène. Ce serait le plus singulier exemple de réalisme qui ait jamais été tenté dans une représentation théâtrale.

Ce n’est pas la seule occasion où, dans l’histoire de Molière, on nous ait parlé d’une de ses servantes. Tout le monde connaît celle qui a rencontré, dans la gloire de son maître, un petit coin d’immortalité pour elle-même. C’est peut-être son souvenir qui a fait imaginer l’étonnant caprice prêté à l’auteur des *Femmes savantes*. Boileau racontait[[136]](#footnote-136) que notre poète lui avait souvent montré cette bonne fille, et qu’il disait lui avoir lu quelquefois ses comédies. C’était, suivant la tradition, celle qui était surnommée la Forêt. Grimarest dit que, à un certain moment, elle faisait tout le domestique de Molière[[137]](#footnote-137). L’inventaire de 1673 la nomme : « Renée Vannier, dite $51$ la Forest, » et nomme avec elle Catherine Lemoyne, « servant de fille de chambre[[138]](#footnote-138). » N’y a-t-il pas eu, avant Renée Vannier, une autre la Forêt ? M. Jal a trouvé l’acte d’inhumation, en date du 9 juillet 1668, de Louise Lefebure, veuve d’Edme Jorand, chirurgien, servante de cuisine de Molière[[139]](#footnote-139). Il fait remarquer que le Registre des dépenses de la comédie, tenu par la Thorillière, mentionne, sous la date du 19 décembre 1664, une *la Forest*. Si la femme Jorand fut d’abord seule au service de Molière et que Renée Vannier n’y soit pas entrée avant 1668, on devrait conjecturer, avec M. Jal, que Molière trouvait commode de donner, tour à tour, le même surnom à ses servantes ; et il serait difficile de savoir laquelle des deux la Forêt lui a tenu lieu de comité de lecture.

Ce qui nous intéresse ici, c’est que, parmi ces filles de service, il ne s’en rencontre pas du nom de Martine. Cela déjà rend suspecte l’assertion du *Mercure*, au moins dans cette circonstance qu’il rapporte du même nom porté par la servante de Molière et par celle de Philaminte. A moins de croire à l’existence d’une autre servante, qui nous serait restée inconnue, il n’y aurait plus à choisir, en 1672, pour le rôle de *Martine*, qu’entre Catherine Lemoyne et Renée Vannier. Celle-ci semble devoir être préférée, si elle est notre vraie la Forêt, celle sur qui son maître éprouvait l’effet de quelques scènes de ses comédies. ¡Mais pour représenter Martine, la brave fille n’avait-elle qu’à rester elle-même ? L’inventaire nous apprend, il est vrai, qu’elle ne savait pas signer. Cependant, puisqu’elle paraissait à Molière digne d’être consultée, nous la supposerions, quelle que fût sa simplicité, trop au-dessus de l’épaisse ignorance de Martine, pour la rendre au naturel : voilà donc qu’un peu d’art devient nécessaire, et qu’il faut dire adieu au pur réalisme. Admettons cependant qu’elle ait été aussi semblable à Martine que l’on voudra, on est alors arrêté par une bien autre objection. Nous n’en avons aucune contre l’anecdote de Boileau, et nous comprenons Molière observant chez sa servante les impressions populaires, de même qu’il $52$ observait, dit-on, les mouvements naturels des enfants, lorsque les comédiens, sur sa demande, amenaient les leurs aux lectures qu’il leur faisait de ses pièces nouvelles[[140]](#footnote-140). User de ce moyen ingénieux de s’assurer si ses plaisanteries seraient facilement senties est un trait digne de celui qui savait que le rire naïf n’est pas un jugement à dédaigner. Mais une fantaisie inexplicable, c’eût été de changer une fille grossièrement ignorante en actrice. Les rôles les plus naïfs ne sont pas ceux qui demandent le moins d’art ; et ce n’est pas sans un sérieux apprentissage du métier que l’on récite, comme on doit le faire, les quelque cinquante vers de celui-ci. Les confier à une fille réellement aussi rustique que la Martine de la comédie, pour obtenir une plus complète illusion de la vérité, l’idée est-elle juste ? si elle ne l’est pas, Molière ne l’a pas eue.

Il faut faire attention que Mlle Beauval, cette *Nicole* du *Bourgeois gentilhomme*, avait des droits sur le rôle de Martine. Qu’aurait-elle dit si Molière l’en avait dépossédée, pour le donner à une maritorne, improvisée comédienne ? Eût-elle voulu le reprendre plus tard ? Nous avons vu que ce fut elle qui le joua depuis la réunion de la troupe du Marais à celle de Guénegaud, et il est bien probable qu’elle l’avait joué dès l’origine.

*Le Mercure* de juillet 1723, à la suite de la première distribution, donne celle-ci (p. 130). peu différente de celle que fait connaître le *Répertoire de* 1685 : « Après la mort de Molière, la pièce fut jouée par les sieurs de Rosimond, Hubert, la Grange, Dauvilliers, Guérin, du Croisy, Verneuil, et par les Dlles Guérin, de Brie, du Pin, de la Grange et Beauval. »

Rosimond, nommé le premier, avait pris, dans notre pièce, comme dans toutes les autres, le rôle joué par Molière. Un peu plus tard, Guérin d’Estriché fut chargé de ce rôle, si profondément comique, de *Chrysale*, et c’était un de ceux où, suivant Lemazurier[[141]](#footnote-141), il montrait autant d’art que de naturel. Le même rôle, au commencement de notre siècle, a été un des meilleurs de Grandmesnil. Nous y avons vu exceller Provost, en un temps qui n’est pas très-éloigné.

$53$ A l’époque où Grandmesnil faisait le personnage du bonhomme, victime des pédantes, Fleury brillait, avec sa suprême élégance, dans celui de *Clitandre* ; Louise Contât était une des plus remarquables *Philamintes* que l’on ait vues, quoique Geoffroy lui reprochât d’avoir l’air de persifler Trissotin, tant il lui était difficile de s’oublier tout à fait elle-même dans les personnages qu’elle représentait[[142]](#footnote-142). Alors aussi Mlle Mars était déjà la charmante *Henriette* que quelques-uns d’entre nous ont encore pu connaître.

Parmi les plus amusantes *Martines* on cite, au siècle dernier, Mlle Dangeville, puis Mme Bellecourt.

Au temps présent, nous avons remarqué, dans les plus récentes distributions, le rôle de *Trissotin* joué, avec un art consommé, par M. Got, que seconde parfaitement M. Coquelin aîné dans celui de *Vadius ; Philaminte* représentée par Mme Madeleine Brohan, *Armande* par Mme Broisat, *Bélise* par Mme Jouassain, *Henriette* par Mme Barretta-Worms, *Chrysale* par M. Barré, *Clitandre* par M. Delaunay, *Ariste* par M. Silvain, *Martine* par Mme Jeanne Samary.

L’édition originale des *Femmes savantes* porte la date de 1673 ; c’est un in-12 de 2 feuillets liminaires et 92 pages, dont voici le titre :

LES

FEMMES

SAVANTES.

*COMEDIE*.

Par J. B. P. Molière.

*Et se vend pour l’Autheur*.

à PARIS,

*Au Palais*, *et*

Chez Pierre Promé, sur le Quay

des Grands Augustin, à la Charité.

M.DC.LXXIII.

*Avec Privilège du Roy*.

$54$ Le Privilège est du 31 décembre 1670[[143]](#footnote-143) ; son enregistrement du 13 mars 1671 ; l’Achevé d’imprimer, du 10 décembre 1672. Il y a quelques exemplaires qui ont, au titre, la date de 1672 ; ils doivent appartenir à un premier tirage. Nous en avons vu un dans la bibliothèque de M. le baron de Ruble ; il nous a dit l’avoir collationné avec un de ceux qui ont la date de 1673, et les avoir trouvés absolument identiques, sauf une différence portant sur un fleuron.

Th. Wright a imité en partie cette comédie dans *No Pools like Wits or the Female Virtuosoes*, représentée en 1693 (2da édition, *London*, 1721). Il vient de paraître à Londres une autre imitation ou, comme dit l’auteur, *adaptation*, par le colonel Colomb, sous le titre : *the Blue stockings*.

Citons en outre, parmi les traductions ou imitations séparées, une autre en anglais (1797) ; une eu portugais (*s. l. n. d*.) ; deux en néerlandais (1713, 1850[[144]](#footnote-144)) ; huit en allemand (1789, 1817, 1887, 1854, 1865, 1869, 1870, 1879, la dernière, par le docteur Werther, directeur du théâtre de Mannheim, jouée par la troupe du duc de Meiningen ; celle de 1865, en vers, réimprimée en 1881, et qui a été déjà mentionnée au tome V, p. 425, note 2, est l’œuvre de M. Adolf Laun) ; une en danois (1863) ; une en suédois (1865) ; une en russe (1872) ; deux en polonais (1822, 1826).

### Sommaire des *Femmes savantes*, par Voltaire.

Cette comédie, qui est mise par les connaisseurs dans le rang du *Tartuffe* et du *Misanthrope*, attaquait un ridicule qui ne semblait propre à réjouir ni le peuple ni la cour, à qui ce ridicule paraissait $55$ être également étranger. Elle, fut reçue d’abord assez froidement ; mais les connaisseurs rendirent bientôt à Molière les suffrages de la ville, et un mot du Roi lui donna ceux de la cour. L’intrigue, qui en effet a quelque chose déplus plaisant que celle du *Misanthrope*, soutint la pièce longtemps.

Plus on la vit, et plus on admira comment Molière avait pu jeter tant de comique sur un sujet qui paraissait fournir plus de pédanterie que d’agrément. Tous ceux qui sont au fait de l’histoire littéraire de ce temps-là savent que Ménage y est joué sous le nom de Vadius, et que Trissotin est le fameux abbé Cotin, si connu par les satires de Despréaux. Ces deux hommes étaient, pour leur malheur, ennemis de Molière : ils avaient voulu persuader au duc de Montausier que *Le Misanthrope* était fait contre lui ; quelque temps après, ils avaient eu chez Mademoiselle[[145]](#footnote-145), fille de Gaston de France, la scène que Molière a si bien rendue dans *Les Femmes savantes*. Le malheureux Cotin écrivait également contre Ménage, contre Molière et contre Despréaux. Les satires de Despréaux l’avaient déjà couvert de honte, mais Molière l’accabla. Trissotin était appelé aux premières représentations Tricotin. L’acteur qui le représentait avait affecté, autant qu’il avait pu, de ressembler à l’original par la voix et par le geste. Enfin, pour comble de ridicule, les vers de Trissotin sacrifiés sur le théâtre à la risée publique étaient de l’abbé Cotin même. S’ils avaient été bons, et si leur auteur avait valu quelque chose, la critique sanglante de Molière et celle de Despréaux ne lui eussent pas ôté sa réputation. Molière lui-même avait été joué aussi cruellement sur le théâtre de l’hôtel de Bourgogne, et n’en fut pas moins estimé : le vrai mérite résiste à la satire. Mais Cotin était bien loin de pouvoir se soutenir contre de telles attaques : on dit qu’il fut si accablé de ce dernier coup, qu’il tomba dans une mélancolie qui le conduisit au tombeau. Les satires de Despréaux coûtèrent aussi la vie à l’abbé Cassaigne[[146]](#footnote-146) : triste effet d’une liberté plus $56$ dangereuse qu’utile, et qui flatte plus la malignité humaine qu’elle n’inspire le bon goût.

La meilleure satire qu’on puisse faire des mauvais poètes, c’est de donner d’excellents ouvrages. Molière et Despréaux n’avaient pas besoin d’y ajouter des injures.

Acteurs[[147]](#footnote-147).

Chrysale, bon bourgeois[[148]](#footnote-148).

Philaminte, femme de Chrysale.

Armande, filles de Chrysale et de Philaminte.

Henriette,

Ariste, frère de Chrysale.

Bélise, sœur de Chrysale.

Clitandre, amant d’Henriette.

Trissotin[[149]](#footnote-149), bel esprit.

Vadius, savant.

Martine, servante de cuisine[[150]](#footnote-150).

L’Épine[[151]](#footnote-151), laquais.

Julien, valet de Vadius.

Le Notaire[[152]](#footnote-152)**.**

La scène est à Paris[[153]](#footnote-153).

## Le Malade imaginaire.

Comédie.

Mêlée de musique et de danses[[154]](#footnote-154).

Représentée pour la première fois sur le Théâtre de la salle du Palais-Royal.

Le 10e février par la Troupe du Roi.

### Notice.

$209$ *Le Malade imaginaire*, qui fut représenté pour la première fois le 10 février 1673, est la dernière en date des pièces de Molière, son adieu prématuré, non-seulement au théâtre, mais à la vie. C’est en le jouant qu’il se sentit frappé du coup mortel, par qui l’on a dit si justement que l’aimable comédie fut terrassée avec lui[[155]](#footnote-155). Préoccupé du souvenir touchant, qui demeure attaché à l’œuvre de gaieté, et très-frappé aussi de la grande valeur de cette œuvre, on l’a saluée du nom de *chant du cygne*[[156]](#footnote-156). Ce n’est peut-être pas le mot auquel on se fût attendu. Le chant du cygne, une des plus mélancoliques inventions des poètes, étonne parmi le bruit des pilons et des autres armes de l’officine de M. Fleurant. Mais nous craindrions de trop chicaner sur une expression dont sans doute le sens est seulement que la comédie par laquelle Molière a mis fin à ses ouvrages n’a pas indignement fermé la carrière de son génie : nous sommes loin d’y contredire.

Il serait injuste, en effet, de ne voir dans *Le Malade imaginaire* qu’une facétie de carnaval. Voltaire, tout en le mettant, à tort, au nombre des farces, y a reconnu « beaucoup de scènes dignes de la haute comédie[[157]](#footnote-157). » Le sujet même, c’est-à-dire la peinture d’une des plus ridicules lâchetés de l’égoïsme, appartient au vrai comique, qui, chez Molière, devient aisément le comique profond. Nous ne venons pas d’ailleurs d’indiquer le sujet tout entier. Molière ne s’est pas uniquement $210$ proposé de mettre sous nos jeux le risible spectacle d’un homme bien portant que la préoccupation puérile de sa santé rend le jouet de tous. Cette peur de la maladie et de la mort entraîne naturellement une foi aveugle et superstitieuse dans l’art de guérir. Que vaut cet art ? Que valaient, pour mieux dire, la plupart de ceux qui en faisaient profession en ce temps-là ? Autre peinture à faire. A côté du maniaque il y aura les charlatans, tout aussi vrais médecins que leur dupe est vrai malade. C’est plutôt encore contre eux que contre leur pusillanime client que notre comédie est partie en guerre. Molière, qui ne les regardait pas comme les moins utiles à poursuivre parmi ses justiciables, leur avait déjà porté bien des coups ; mais c’est dans *Le Malade imaginaire* qu’il leur a livré la plus grande bataille. Il y avait là un des fléaux du siècle à combattre. De ce point de vue encore, la pièce paraît quelque chose de plus qu’un agréable badinage.

*Le Malade imaginaire* est une de ces comédies à divertissements que d’ordinaire Molière ne composait que pour être représentées devant la cour. Son intention n’avait pas été que celle-ci fît exception. Quelques lignes imprimées en tête du *Prologue* nous apprennent qu’après les exploits victorieux du Roi en Hollande, il avait fait le projet de cette comédie « pour le délasser de ses nobles travaux. » Les vers du même Prologue[[158]](#footnote-158) sont également un témoignage de ce dessein. Et cependant la pièce, si incontestablement écrite pour égayer le carnaval de la cour, fut représentée en 1673, non pas à Saint-Germain, où le Roi était revenu le 1er août 1672, mais sur le théâtre du Palais-Royal. Un changement si surprenant dans les destinées du *Malade imaginaire* a besoin d’une explication. L’obstacle qui détourna l’excellente comédie du chemin qu’elle $211$ avait compté prendre n’est pas difficile à signaler. Ce fut un musicien qui sur ce chemin jeta la pierre d’achoppement.

Le Roi aimait Molière et la comédie ; mais il aimait aussi l’opéra et Lulli ; il semble même que sa faveur, au moment où nous sommes avec *Le Malade imaginaire*, avait décidément penché de ce dernier côté, s’il n’est pas plus juste de dire qu’elle y avait de tout temps penché. Il est remarquable que tant de fois, quand Louis XIV réclamait pour ses fêtes le concours de Molière, il lui ait tracé des programmes qui mettaient son génie au service des ballets de cour. Ces ballets et le pompeux spectacle des tragédies chantées avaient évidemment pour Louis XIV un attrait particulier. C’était, a dit l’éditeur de nos premiers volumes, son « goût le plus prononcé[[159]](#footnote-159). » Aussi Lulli était-il son homme, l’objet pour lui d’un véritable engouement. La faveur constante dont il jouit auprès du Roi a paru à M. Despois bien autrement constatée par les contemporains que celle de Molière[[160]](#footnote-160). Ce n’était pas au Roi seul que plaisait le Florentin : l’admiration pour lui était alors générale. Si elle est moindre aujourd’hui, son talent n’est pas contesté ; mais quand on donnerait à ce talent, et il se pourrait bien que ce fût excéder la mesure, le nom de génie musical, qui voudrait le mettre en balance avec le génie comique de Molière ? Il est donc étrange que l’un ait pu faire échec à l’autre. Il y avait d’ailleurs, dans ce triomphe de Lulli, à faire la part de ses manœuvres peu honnêtes. C’était un homme âpre au gain, un égoïste impatient de toute concurrence, qui prétendait tout accaparer, et qui abusa jusqu’au scandale de la faveur du Prince. Expliquons comment Molière trouva cet intrigant en travers de sa route.

Le privilège obtenu en 1669 par Perrin pour l’établissement d’académies de musique à Paris et en d’autres villes du Royaume, quoiqu’il lui eût été accordé pour douze ans, lui fut retiré au bout de trois, et transféré à Lulli, à qui des lettres patentes du mois de mars 1672 permirent d’établir à Paris une *Académie royale de musique*. Les mêmes lettres portaient défense à toutes personnes « de faire chanter aucune pièce entière en $212$ France, soit en vers français ou autres langues, sans la permission par écrit dudit sieur Lully, à peine de dix mille livres d’amende, et de confiscation des théâtres, machines, décorations, habits[[161]](#footnote-161)... » Charles Perrault a dit à ce sujet : « Lulli demanda cette grâce au Roi avec tant de force et d’importunité, que le Roi, craignant que, de dépit, il ne quittât tout, dit à M. Colbert qu’il ne pouvait pas se passer de cet homme dans ses divertissements, et qu’il fallait lui accorder ce qu’il demandait : ce qui fut fait dès le lendemain[[162]](#footnote-162). » Les défenses, signifiées dans le privilège de Lulli, ne purent empêcher Molière de continuer sur la scène du Palais-Royal la représentation de *Psyché*, qui n’était pas une « pièce entière en musique. » Mais les envahissements du musicien ne savaient point s’arrêter : il ne cessa de faire étendre son monopole et de le rendre déplus en plus gênant pour les autres théâtres, où les pièces mêlées de chants et de danses étaient encore tolérées. Par une ordonnance signée à Saint-Germain, le 14 avril 1672, le Roi défendait « aux troupes de ses comédiens Français et étrangers qui représentent dans Paris.… de se servir, dans leurs représentations, de musiciens au delà du nombre de six et de violons ou joueurs d’instruments au delà du nombre de douze ; et recevoir dans ce nombre aucun des musiciens et violons qui auront été arrêtés par ledit Lully... ; comme aussi de se servir d’aucuns des danseurs qui reçoivent pension de Sa Majesté[[163]](#footnote-163). »

Il est certain et prouvé par les registres[[164]](#footnote-164) que lorsque *Psyché* fut reprise en novembre 1672, Molière se contenta de remplacer par d’autres musiciens et danseurs ceux qui appartenaient au théâtre où Lulli régnait désormais en maître jaloux, $213$ et que l’on n’exigea pas du Palais-Royal qu’il se réduisît, pour la musique, à la portion congrue fixée par l’ordonnance. Ce n’était pas faire une trop grande grâce à l’œuvre de Molière et de Corneille, dont la musique était d’ailleurs de Lulli, et à laquelle le Roi, après en avoir été charmé sur le grand théâtre des Tuileries, ne pouvait entièrement retirer sa protection. On verra ci-après[[165]](#footnote-165) qu’une demi-tolérance ne fut pas refusée à la troupe du Palais-Royal, pour les représentations du *Malade imaginaire*.

Molière cependant avait dû se sentir atteint par le monopole excessif de l’Académie Royale de musique ; et le mécontentement qu’il en eut est attesté par la résolution qu’il prit, au moment où *la Comtesse d’Escarbagnas* fut jouée sur son théâtre (8 juillet 1672), de substituer à la musique de Lulli celle de Charpentier[[166]](#footnote-166). Ainsi « les deux grands Baptiste », comme on les a appelés en leur temps (ils étaient grands fort inégalement), se trouvaient dès lors en état de guerre.

De la veille même du jour où la tragédie-ballet de *Psyché* avait recommencé ses représentations au Palais-Royal, est daté l’*Achevé d’imprimer* du livret des *Fêtes de l’Amour et de Bacchus*, auquel était jointe la première impression sans doute d’un nouveau privilège du Roi, donné à Lulli, et signé à Versailles le 20 septembre 1672. Ce privilège était exorbitant. Il n’est pas inutile d’en citer ce qui nous intéresse ici :

« Notre bien-aimé Jean-Baptiste Lully.… nous a fait remontrer que les airs de musique qu’il a ci-devant composés, ceux qu’il compose journellement par nos ordres, et ceux qu’il sera obligé de composer à l’avenir pour les pièces qui seront représentées par l’Académie Royale de musique.… étant purement de son invention et de telle qualité que le moindre changement ou omission leur fait perdre leur grâce naturelle..., nous lui avons permis et accordé, permettons et accordons par ces présentes de faire imprimer par tel libraire ou imprimeur..., qu’il voudra.… tous et chacuns les airs de musique qui seront par lui faits, comme aussi les vers, paroles, sujets, desseins et ouvrages sur lesquels lesdits airs de musique auront $214$ été composés, sans en rien excepter, et ce pendant le temps de trente années consécutives. » Ce texte autorisait-il, par un effet rétroactif, la confiscation des vers, paroles, sujets, et (l’expression la plus générale s’y remarque) des *ouvrages* que Molière avait eu le malheur d’orner des airs de musique devenus la propriété inviolable du compositeur ? On en croirait trouver une preuve dans ce fait que *les Fêtes de l’Amour et de Bacchus*, données par Lulli sur son théâtre le 15 novembre 1672[[167]](#footnote-167), étaient composées en grande partie de morceaux tirés des ouvrages de Molière[[168]](#footnote-168). Il se serait fait ainsi la part du lion dans les intermèdes des pièces de notre auteur, les regardant comme siens, par la raison qu’il en avait écrit la musique.

Vers ces derniers mois de 1672, Molière devait déjà travailler à son *Malade imaginaire*. Il lui fallait la collaboration d’un musicien ; mais il ne pouvait plus être tenté de la demander à l’homme qui tirait tout à lui. Ce fut à Charpentier qu’il s’adressa, comme il avait fait pour les représentations à la ville de *La Comtesse d’Escarbagnas*. Charpentier se mit d’abord à l’œuvre, sans prévoir encore, à ce qu’il semble, les difficultés que Lulli allait susciter. On lit, à la page 48 du cahier manuscrit qui contient sa musique : « *Le Malade imaginaire* avant *les défenses* ; » et en tête de la page 49 : « Ouverture du *Prologue* du *Malade imaginaire* dans sa splendeur ; » enfin à la page 52 : « *Le Malade imaginaire* avec les défenses. *Ouverture*. » Aurait-il convenu qu’une fois dépouillée de *sa splendeur* musicale, la pièce nouvelle fût jouée devant le Roi ? Et même n’était-il pas douteux que l’accès du théâtre de la cour put être permis à une seule note qui ne fût pas de Lulli ? *Le Malade imaginaire* se trouva donc exclu, ou Molière pensa qu’il l’était. Le silence des contemporains sur la manière dont les choses se passèrent, silence qui s’explique par le devoir de ne pas mêler un nom auguste au récit de la triste victoire du surintendant de la musique de la chambre, nous réduit aux conjectures. Celle que nous ferons le plus $215$ volontiers, c’est que la fierté de Molière l’empêcha d’engager la lutte contre l’injustice.

Un des grands titres de Louis XIV à la reconnaissance des lettres est la faveur que notre poète a trouvée près de lui. Elle avait été jusque-là si éclatante, que l’on répugnerait à admettre que Molière en ait été banni, à la fin de sa carrière, sans recours possible, et que, s’il avait fortement réclamé, on eût repoussé tout accommodement pour dispenser, en dépit de Lulli, son *Malade imaginaire* d’être soumis *Aux Défenses*, et pour le laisser en état d’être représenté devant le Roi. Ce serait bien après ce refus si dur, et, ce semble, si invraisemblable, qu’il aurait eu le droit de répéter ces vers de son *Amphitryon* :

Vingt ans d’assidu service

N’en obtiennent rien pour nous[[169]](#footnote-169).

Croyons plutôt qu’il lui déplut de rien tenter pour disputer la place à Lulli, et qu’avec sa comédie, il se retira dans son théâtre, comme dans sa tente, ne faisant, par respect, entendre aucune plainte, quoique profondément blessé de voir sacrifier à l’insatiable monopoleur les intérêts de sa troupe et la propriété même de quelques-unes de ses œuvres. De cette blessure, cruellement sentie, on ne saurait douter. Autrement, que signifieraient ces paroles qu’en présence de Baron, qui parait les avoir lui-même citées à Grimarest, il adressa à sa femme, le jour de la troisième représentation du *Malade imaginaire* ? « Tant que ma vie a été mêlée également de douleur et de plaisir, je me suis cru heureux ; mais aujourd’hui que je suis accablé de peines, sans pouvoir compter sur aucuns moments de satisfaction et de douceur, je vois bien qu’il faut quitter la partie[[170]](#footnote-170). » Qu’il voulût parler des souffrances de la maladie, ou faire allusion à ses peines domestiques, devant celle même à qui, dit-on, il aurait eu à les reprocher, ce n’est point le sens le plus probable. Son découragement semble bien être celui de l’homme qui ne se sent plus soutenu dans ses travaux, comme il l’avait été si longtemps, par une main toute-puissante. Il crut sans doute que cette main s’était, sinon tout à fait $216$ retirée, au moins un peu éloignée de lui. La même déception devait, un peu plus tard, porter à Racine le coup de la mort ; nous ne voulons pas dire qu’elle ait tué aussi Molière ; mais sans doute elle augmenta la tristesse de ses derniers jours. On ne rencontre pas ici les calomniateurs puissants auxquels Racine a attribué sa disgrâce ; ce ne furent pas eux qui firent peser sur un autre grand poète la douleur d’un injuste abandon, ce fut l’homme placé fort au-dessous de lui dans la hiérarchie des illustres de l’art, et longtemps heureux de travailler avec lui aux amusements du Roi[[171]](#footnote-171), ce fut l’opéra avec l’éclat, peut-être aussi avec le clinquant de ses séductions.

Dans le chagrin qu’éprouva Molière de ne pas jouer *Le Malade imaginaire* devant le Roi, il pouvait être un peu consolé par l’espoir d’un succès à la ville. Cet espoir ne parut pas trompé dans les quatre représentations qu’il donna du 10 février 1673 au 17 du même mois, c’est-à-dire jusqu’à la fin de sa vie. Le *Registre de la Grange* établit ainsi les recettes de ces représentations :

|  |  |
| --- | --- |
| Vendredi 10e (février 1673). – 1re Représentation du *Malade imaginaire*[[172]](#footnote-172). | 1992tt. |
| Dimanche 12. – *Malade imaginaire*. | 1459. |
| Mardi 14e. – *Malade imaginaire*. | 1879 10s. |
| Du vendredi 17. | 1219. |

$217$ Le lendemain de ce vendredi 17, Robinet écrivait sa lettre hebdomadaire, et parlait ainsi de l’empressement du public à voir la nouvelle comédie :

Notre vrai Térence François,

Qui vaut mieux que l’autre cent fois,

*Molière*, cet incomparable,

Et de plus en plus admirable,

Attire aujourd’hui tout Paris

Par le dernier de ses écrits,

Où d’un *Malade imaginaire*

Il nous dépeint le caractère

Avec des traits si naturels,

Qu’on ne peut voir de portraits tels.

La Faculté de médecine

Tant soit peu, dit-on, s’en chagrine,

Et…

La ligne commencée ne devait être achevée qu’au milieu d’une douloureuse surprise :

[…] Mais qui vient en ce moment

M’interrompre si hardiment ?

O Dieux ! j’aperçois un visage

Tout pâle et de mauvais présage !

« Qu’est-ce, Monsieur ? vite parlez. :

Je vous vois tous les sens troublés....

— Vous les allez avoir de même.

— Hé comment ? ma peine est extrême :

Dites vite. — Molière.… — Hé bien,

Molière.… — A fini son destin.

Hier, quittant la comédie,

Il perdit tout soudain la vie. »

Serait-il vrai ? Clion[[173]](#footnote-173), adieu :

Pour rimer je n’ai plus de feu.

Non, la plume des doigts me tombe,

Et sous la douleur je succombe.

A l’extrême chagrin par ce trépas réduit,

Je mis fin à ces vers, en février le dix-huit.

L’éloquence n’est pas ici à la hauteur du tragique événement ; car chez ce rimeur de balle il ne faut jamais chercher un $218$ poète ; et cependant cette fin de sa lettre est touchante, parce que son émotion a été vraie et qu’il nous trouve disposés à la partager, comme si ce grand deuil de la scène française était d’hier.

Quoique la douleur des camarades de Molière ait été, à n’en pas douter, bien plus vive encore que celle de Robinet, le *Registre de la Grange* mentionne avec la simplicité dont ne pouvait guère s’écarter un journal de comptable, la malheureuse fin de la représentation du 17 février. Après la ligne ci-dessus transcrite, où il a été constaté quel jour (le vendredi 17 février) fut donnée la quatrième représentation et avec quelle recette, on lit cette note : « Ce même jour, après la comédie, sur les dix heures du soir, M. de Molière mourut dans sa maison, rue de Richelieu, ayant joué le rôle dudit *Malade imaginaire*, fort incommodé d’un rhume et fluxion sur la poitrine qui lui causait une grande toux, de sorte que, dans les grands efforts qu’il fit pour cracher, il se rompit une veine dans le corps, et ne vécut pas demie heure ou trois quarts d’heure depuis ladite veine rompue. » La note n’a pas été écrite au moment même du coup de foudre, mais quelques jours après ; car elle finit ainsi : « Son corps est enterré à Saint-Joseph, aide de la paroisse Saint-Eustache. Il y a une tombe élevée d’un pied hors de terre. » On peut comparer le court récit de la mort de Molière dans la *Préface* de l’édition de 1682[[174]](#footnote-174) : « Le 17e février, jour de la quatrième représentation du *Malade imaginaire*, il fut si fort travaillé de sa fluxion, qu’il eut de la peine à jouer son rôle : il ne l’acheva qu’en souffrant beaucoup, et le public connut aisément qu’il n’était rien moins que ce qu’il avait voulu jouer : en effet, la comédie étant faite, il se retira promptement chez lui ; et à peine eut-il le temps de se mettre au lit, que la toux continuelle dont il était tourmenté redoubla sa violence. Les efforts qu’il fit furent si grands, qu’une veine se rompit dans ses poumons. Aussitôt qu’il se sentit en cet état, il tourna toutes ses pensées du côté du Ciel ; un moment après, il perdit la parole, et fut suffoqué en demie heure par l’abondance du sang qu’il perdit par la bouche. » Plus de détails ne devront $219$ trouver place que dans la *Notice biographique*. Quelques-uns toutefois seront toujours inséparables de l’histoire de la pièce. Grimarest raconte[[175]](#footnote-175) qu’en prononçant le *juro* de la cérémonie[[176]](#footnote-176), il lui prit une convulsion, dont la moitié des spectateurs s aperçurent ; mais il la cacha sous un ris forcé et put achever son rôle. Il s’entretint même, la pièce finie, quelques moments avec Baron, dans la loge de celui-ci, avant qu’il fallût le transporter chez lui. Lorsqu’il était pour la dernière fois monté sur la scène, il sentait toute sa fatigue et ne savait pas s’il pourrait aller jusqu’à la fin de la représentation. Ce qui lui donna cependant le courage d’un dernier effort, et le fit résister aux instances de ceux qui lui conseillaient le repos, ce fut la crainte de faire perdre à de pauvres ouvriers du théâtre le gain d’une journée : bonté touchante dont, au milieu même de la gloire de son génie, on verra toujours le rayon sur son dernier jour.

On voudrait n’avoir pas à parler si sérieusement, si tristement, à propos d’une des comédies les plus amusantes. Mais ici le contraste est inévitable. Il n’a pu manquer de frapper tout le monde, dans ce jour funèbre de la quatrième représentation. Un Shakespeare lui-même n’en aurait su imaginer d’un plus saisissant effet dans la tragi-comique vie humaine. Représentons-nous ce que fut cette agonie, pleine des souffrances du corps et de l’âme, au bruit de l’hilarité de la foule et, pour laisser parler Bossuet avec son impitoyable rigueur contre ceux qui rient, ce dernier soupir presque rendu parmi les plaisanteries du théâtre. On a beau, dans *Le Malade imaginaire*, entendre sonner le grelot du carnaval, il nous semble qu’il s’y mêle, comme dans le lointain, le glas de la mort d’un grand $220$ génie ; et ceux qui réfléchissent retrouveront toujours dans la joyeuse pièce le souvenir de la « muse éclipsée[[177]](#footnote-177) » et du veuvage de la comédie. C’est depuis longtemps la coutume que la réjouissante cérémonie finale laisse une place à une sorte de fête plus grave de la Comédie-Française, à une grande revue de tous ses acteurs, glorieuse commémoration du poète, du chef dévoué de sa troupe, resté, à travers les âges, le chef de la *Maison de Molière*.

Les réflexions qui s’offrent naturellement sur cette antithèse entre la gaieté et la mort ne furent pas les seules que firent les contemporains. On en rencontre d’autres chez eux, notamment dans des épitaphes[[178]](#footnote-178), dont l’intention n’était pas d’honorer la mémoire du poète. Molière, dans son *Malade imaginaire* avait poussé, comme nous l’avons déjà dit, ses critiques contre la médecine plus loin encore qu’il ne l’avait fait jusque-là ; et la médecine semblait avoir trouvé, fort à point, une éclatante revanche. N’était-ce pas pour avoir dédaigné ses secours que le mécréant était mort ? Qui oserait rire désormais de la malédiction de Monsieur Purgon ? On pouvait voir si ce puissant mortel, qui tient en sa main le fil de nos jours, est outragé impunément.

Il était naturel que ce vindicatif Purgon voulût faire croire à un châtiment du moqueur et en ressentît quelque mauvaise joie. Le badinage de Molière n’avait pas été de son goût. Robinet nous a dit, en effet, que la Faculté en conçut du chagrin. Elle saisit l’occasion qui se présentait d’exhaler son ressentiment et de tirer de la circonstance une redoutable morale. M. Loiseleur cite[[179]](#footnote-179) une page de Jean Bernier, médecin de la duchesse douairière d’Orléans, où il reproche amèrement à Molière ses irrespectueuses plaisanteries, et l’avertit, un peu $221$ tard, qu’il eût mieux fait de suivre les préceptes de la médecine et d’avoir « moins échauffé son imagination et sa petite poitrine. » Ce n’est évidemment qu’un échantillon des oraisons funèbres dont Molière fut honoré par le docte corps. Pour ne pas s’étonner que Boileau, dans son *épître* vu, n’ait point mis les médecins au nombre de ceux qui, du vivant de Molière, venaient aux représentations de ses chefs-d’œuvre pour les diffamer, il faut se rappeler qu’ils ne croyaient pas de leur dignité de se faire voir à la comédie. S’ils ne se joignirent pas là aux détracteurs du poète, hors du théâtre du moins ils ne furent pas de ceux qui l’épargnèrent, lorsque

[…] d’un trait de ses fatales mains

La Parque l’eut rayé du nombre des humains[[180]](#footnote-180).

Les médecins d’aujourd’hui n’ont pas hérité de leur mauvaise humeur. Ils n’ont pas à prendre parti pour un charlatanisme ni pour un pédantisme ridicule, qu’il n’y a eu ni injustice ni inutilité à discréditer. Ils sont seulement en droit de dire que Molière s’est laissé emporter trop loin[[181]](#footnote-181), lorsque, par la bouche de Béralde, il a nié absolument qu’il pût y avoir un art de guérir et affirmé que la nature suffit toujours à se tirer elle- même et sans secours du désordre où il lui arrive de tomber. C’est l’exagération, qu’on ne peut mettre entièrement au compte de la plaisanterie, d’une vue juste sur la tendance des forces vitales à rejeter ce qui fait obstacle à leur jeu, et sur le danger de la contrarier en la voulant aider. Mais dans la guerre aux abus, souvent le but est dépassé. Ajoutons que si Molière a plus outré la satire dans cette comédie que dans les $222$ précédentes, c’est qu’en ce temps-là, se sentant très-malade, il devenait plus âpre et plus sérieusement irrité contre une science qu’il voyait dans une voie trop fausse pour en espérer du secours. Il n’est pas douteux qu’il ait exprimé cette disposition de son esprit dans le second de ses deux prologues, où, sous le nom de la bergère, c’est bien lui-même qui se plaint ains des « vains et peu sages médecins » :

Vous ne pouvez guérir par vos grands mots latins

La douleur qui me désespère.

Il y a, dans la curieuse scène entre Argan et Béralde[[182]](#footnote-182), un passage bien remarquable, et qui devait produire une impression étrange, dit par Molière si visiblement menacé par un mal que chaque heure aggravait. C’est celui où il fait tomber l’entretien et la dispute sur lui-même. Il y défie les médecins, qui lui crient avec Argan : « Crève, crève ! » et il souffle à Béralde la déclaration qu’il ne leur demande aucune assistance : « Il a ses raisons pour n’en point vouloir, et il soutient que cela n’est permis qu’aux gens vigoureux et robustes, et qui ont des forces de reste pour porter les remèdes avec la maladie ; mais que, pour lui, il n’a justement delà force que pour porter son mal. » De quel effet devait être cet aveu, bien inattendu entre des éclats de rire, du déclin irrémédiable de ses forces ! et quel singulier courage il avait fallu à Molière pour trouver dans son esprit, tout plein, à cette heure même, de lugubres pressentiments, la source vive de gaieté qui, de toutes parts, jaillit dans la pièce ! Don Juan donnant sa main à la main de pierre est égalé dans cette résistance si intrépidement railleuse à la maladie, dans ce. refus obstiné de se rendre à la médecine, dont le moment semblait pourtant venu d’implorer l’assistance. On ne peut imaginer un plus parfait contraste avec la faiblesse, l’imbécillité d’Argan. Tandis que l’homme de santé robuste, dont Molière joue le rôle, est obsédé du fantôme de toutes les maladies, lui-même, par ses plaisanteries, nargue celle qui, chez lui, n’est que trop réelle.

Et cependant Grimarest a dit : « Le Malade imaginaire dont $223$ on pretend qu’il était l’original[[183]](#footnote-183). » Il semble d’abord qu’il n’y ait qu’à se moquer d’un si étonnant paradoxe ; mais peut-être mérite-t-il plutôt d’être expliqué que d’être absolument contredit.

Ceux à qui Grimarest l’avait entendu soutenir se souvenaient sans doute de cette comédie de le Boulanger de Chalussay[[184]](#footnote-184) dont on a dit avec raison que le titre : *Elomire hypocondre*, peut se traduire : *Molière malade imaginaire*[[185]](#footnote-185). Là Élomire s’inquiète fort de sa toux :

[…] Je me crois bien malade,

Et qui croit l’être l’est[[186]](#footnote-186).

Dans ses alarmes sur sa santé, il a recours aux plus bas charlatans, à l’Orviétan, à Bary. Après eux, arrivent trois médecins, qu’Elomire rend témoins de son trouble, voisin de la folie. Epouvanté par leur consultation, il dit lout bas à son valet Lazarile :

Ils m’ont fait tant de peur que j’ai pensé mourir,

Et me traitent de fou.

Lazarile répond :

[…] Songez à vous guérir,

Vous en pourrez un jour faire une comédie[[187]](#footnote-187).

C’est comme une prédiction de celle du *Malade imaginaire* ; peut-être aussi n’est-ce qu’un souvenir de *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), alors tout récent. A son tour vient un prétendu médecin qui examine de prétendus malades en présence d’Elomire. Il dit à l’un d’eux :

Monsieur, vous vous croyez étique et pulmonique ;

Mais vous vous abusez : vous êtes frénétique,

Autrement hypocondre[[188]](#footnote-188).

Dans son intention, c’est à l’hypocondrie d’Elomire que ce discours s’adresse.

$224$ Mais parce qu’il a plu à un ennemi de faire ainsi passer Molière pour hypocondre jusqu’à la folie, est-ce à dire qu’il le fût en effet, et que lui-même, se jugeant tel, se soit représenté sous les traits de son Argan ? Non sans doute, et pourtant n’y a-t-il pas quelque chose que l’on puisse raisonnablement accorder ?

Il est probable que la comédie-pamphlet d*’Élomire hypocondre* mêle à beaucoup de satire mensongère quelques vérités et n’a pas entièrement inventé un Molière effrayé du mal qui le minait. Si ce n’est pas une raison pour que le modèle, clairement désigné, de cette caricature n’ait point été très-défiguré dans le rôle qu’elle lui donnait, il se peut toutefois qu’elle ait contribué à lui suggérer l’idée de la comédie dans laquelle, il est vrai, il n’a refait l’ouvrage du satirique méchant que pour y donner un démenti et le réfuter. On l’avait, lui trop vraiment moribond, choisi pour un type de malade imaginaire ; il voulut montrer comment on peint le véritable caractère de l’égoïste peureux qui ne saurait se passer un seul jour de toutes sortes de remèdes dont il n’a aucun besoin ; et, dans la comédie où il l’introduisit, il prit soin de faire déclarer par un de ses personnages combien lui-même, cet Elomire hypocondre, se moque des médecins, de ces médecins soi-disant *vengés*[[189]](#footnote-189). Quoique rien jusque-là ne justifie l’assertion de Grimarest, n’affirmons pas que le Boulanger de Chalussay ait fourni seulement à Molière l’occasion d’une riposte, et ne lui ait pas aussi donné envie de sonder ses propres misères, d’y trouver quelques traits de la peinture d’un homme livré aux inquiétudes dont sont tourmentés les malades. En traçant le portrait d’Argan, qui est si loin d’être le sien, Molière n’a-t-il point profité d’observations faites sur lui-même ? On constate sans peine dans plusieurs de ses comédies qu’il ne cherchait pas seulement au dehors, mais dans son propre cœur, des faiblesses humaines à noter. C’était d’ailleurs son art de ne jamais rien mettre de sa personne dans ses créations sans transformer le modèle qui lui avait été offert par le *Connais-toi toi-même*.

Un passage de la *Préface* d’*Élomire hypocondre* est remarquable : « Tous ces portraits qu’il a exposés en vue à toute la $225$ France, n’ayant pas eu une approbation générale, comme il pensait..., il s’est enfin résolu de faire le sien.… Il y a longtemps qu’il a dit, en particulier et en public, qu’il s’allait jouer lui-même, et que ce serait là que l’on verrait un coup de maître de sa façon.… J’ai appris que, pour des raisons qui ne me sont pas connues, mais que je pourrais deviner, ce fameux peintre a passé l’éponge sur ce tableau… Je me suis consolé d’une si grande perte ; et, afin de le faire plus aisément, j’ai ramassé toutes ces idées dont j’avais formé ce portrait dans mon imagination, et j’en ai fait celui que je donne au public. Si Élomire le trouve trop au-dessous de celui qu’il avait fait, et qu’une telle copie défigure par trop un si grand original, il lui sera facile de tirer raison de ma témérité, puisqu’il n’aura qu’à refaire ce portrait effacé et à le mettre au jour. »

*Le Malade imaginaire* serait-il justement le portrait que l’auteur *d’Elomire hypocondre* avait provoqué Molière à refaire et à donner enfin au public impatient ? Si ce n’est pas certain, ce n’est pas impossible. Quoi qu’il en soit, le peintre n’y a laissé saisir que quelques lointaines ressemblances avec lui-même, et y a mêlé les différences les plus propres à dérouter. Il avait compris que si, dans sa comédie, il voulait peindre ses propres angoisses, le seul moyen de les rendre comiques était de les prêter à un homme qui n’aurait que la peur du mal ; et l’on peut supposer qu’il traita ce sujet, non-seulement pour montrer qu’il avait été manqué par son détracteur, mais peut-être aussi pour avoir occasion de raffermir son courage en riant des vaines terreurs que l’amour de la vie inspire, en même temps qu’il trouverait un plaisir de vengeance à rendre publique sa révolte contre un art dont il avait éprouvé l’impuissance.

Le dernier intermède de sa comédie, la réception du malade imaginaire, n’en est pas la moins ingénieuse, la moins parfaite plaisanterie. Parmi tous les intermèdes de ses pièces à divertissements, il n’y en a point, on l’a remarqué bien souvent, d’aussi naturellement amené et rattaché à la comédie proprement dite. La fantaisie burlesque y est moins outrée que dans la turquerie du *Bourgeois gentilhomme*, et Molière a eu le talent de mettre dans cette folie de carnaval une plus grande part de vérité, de comique excellent, que l’on n’en demande $226$ ordinairement à ces imaginations bouffonnes. Le critique Geoffroy en portait à peu près le même jugement[[190]](#footnote-190). Après avoir protesté contre le nom de farce donné quelquefois à une comédie où il admirait avec raison l’étude profonde d’un caractère, il disait : « C’est la réception du médecin qui est une véritable farce, meilleure cependant que la cérémonie turque du *Bourgeois gentilhomme*. La réception du médecin est satirique ; le Mamamouchi n’est que burlesque. » Nous dirions plus volontiers que le joyeux intermède lui-même n’est une farce que dans la forme : dans le fond, c’est une satire qui ne s’écarte pas trop de la peinture fidèle de l’objet de ses railleries. « Ce morceau, dit M. Maurice Raynaud[[191]](#footnote-191), doit être considéré comme un abrégé, non-seulement des cérémonies du doctorat, mais de toutes celles par où devait passer un candidat, depuis le commencement de ses études jusqu’au jour où il recevait le bonnet. Tout s’y trouve.… » La spirituelle parodie en effet était un coup d’autant mieux assené qu’elle reproduisait, avec toute la vérité comportée par la caricature, les solennités, d’un caractère moitié imposant, moitié ridicule, des différents actes soutenus par les futurs médecins. Au jour fixé pour l’acte de Vespéries, « la séance était ouverte par un discours latin, prononcé par le président, et ayant presque toujours pour sujet l’éloge de la Faculté ou de l’Université, l’éloge de la profession médicale, les devoirs qu’elle impose.… L’acte devait être présidé par un ancien, c’est-à-dire par un docteur régent, comptant au moins dix ans de doctorat. Il argumentait lui-même le futur docteur[[192]](#footnote-192). » C’était quelques jours après, et sous la même présidence, qu’avait lieu l’acte du doctorat. Le récipiendaire, « précédé des deux appariteurs de la Faculté, en robe et portant leurs masses d’argent, ayant à sa droite le président de l’acte, suivi des docteurs régents qui doivent l’argumenter, et des bacheliers,… se rend aux écoles inférieures (*ou salles basses*) Il est dans la grande chaire avec le président.… Le premier appariteur lui rappelle la formule $227$ du serment : *Domine doctorande, antequam incipias, habes tria jaranda*[[193]](#footnote-193)…» Il y a trois serments aussi dans Molière, quoiqu’il n’ait pas donné d’équivalent à celui qui venait le second dans l’ordre, et dont le caractère religieux échappait nécessairement aux railleries du théâtre : c’était le serment d’assister le lendemain de la Saint-Luc à la messe pour les docteurs décédés. Il n’a pas négligé de traduire à sa manière les deux autres, à savoir : « 1° D’observer les droits, statuts, décrets, lois et coutumes de la Faculté…  3° De combattre de toutes ses forces ceux qui, pratiquant illicitement la médecine, peuvent nuire à la santé et à la vie des citoyens : *vis ita jura re* ?… Le récipiendaire prononçait le *juro*[[194]](#footnote-194). »

Il devait répondre à un certain nombre de questions, comme on le voit dans notre cérémonie. Dans l’acte de Licence, dans l’acte de Vespéries et dans celui de Doctorat, il en était proposé de plusieurs côtés. Voici comment les choses étaient réglées par les *Statuts de la Faculté de médecine de Paris*, tels qu’on peut les lire dans l’édition de 1660[[195]](#footnote-195). Nous les traduisons du latin :

*Article* XXXIII. « .… [*Dans l’acte de Licence*]. Les aspirants à la licence ayant la tête couverte et tombant à genoux, le chancelier, ou celui qui tient sa place, lui accorde, par l’autorité dont il est revêtu, la permission et faculté de lire, d’interpréter et d’exercer la médecine ici et par toute la terre, au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Alors à celui qui aura le premier rang dans ces actes de licences, il doit proposer une question médicale[[196]](#footnote-196). »

*Article* XXXVIII. « Celui qui recevra le laurier doctoral, au même moment, et avant sa promotion au doctorat, devra se lier par le serment d’usage[[197]](#footnote-197). »

*Article* L. « — Celui qui aura présidé aux Vespéries du $228$ licencié sera aussi celui qui donnera au même [*aspirant*] le laurier doctoral ; et, dans les Vespéries, il proposera au candidat une question de médecine à discuter ; un autre docteur cependant, désigné suivant la coutume de l’Ecole, et dont la chaire sera placée plus bas, posera à celui qui doit être vespérisé, une question analogue à celle-là[[198]](#footnote-198)… Dans l’acte de Maîtrise, le président mettra sur la tête du licencié le bonnet, insigne du doctorat, et, avec grand soin, l’avertira du devoir à remplir dans l’exercice de la médecine ; puis le nouveau docteur proposera une question médicale à un autre docteur placé dans une plus petite chaire. Quand il aura été satisfait à celte question, le président donnera à discuter une question du même genre au second docteur, assistant du premier. Qu’alors le nouveau docteur, dans un élégant discours, rende des actions de grâces à Dieu très-grand et très-bon, au collège des médecins, aux parents et amis présents[[199]](#footnote-199). »

Les mêmes statuts *(article* lii) règlent le costume des docteurs : « Lorsqu’ils font une lecture publique, les docteurs en médecine sont revêtus de la robe longue, à manches, ont le bonnet carré[[200]](#footnote-200) et la chausse[[201]](#footnote-201). »

$229$ On reconnaît là les principaux traits de l’amusant tableau de notre cérémonie, dans lequel il n’y avait pas à distinguer les différents *actes* de la Faculté, mais à réunir tout ce qu’ils offraient de plus caractéristique.

La plupart des questions qui y étaient proposées paraîtraient aujourd’hui bien étranges. Les curieux les trouveront dans un recueil[[202]](#footnote-202) publié à Paris, en 1752. Molière, on n’en doute pas, en a exagéré le ridicule : c’était son droit d’auteur comique ; on retrouve d’ailleurs chez lui, sinon la lettre, du moins l’esprit du bizarre enseignement. La question sur l’opium et la réponse sont demeurées célèbres, comme une raillerie qui porte à fond, et donne un très-caractéristique échantillon de la mauvaise philosophie de l’école.

Le remercîment d’Argan rappelle tout à fait par ses hyperboles et par son lyrisme les louanges sans mesure qui se débitaient dans ces solennités. « Il a beau, dit M. Maurice Raynaud[[203]](#footnote-203), comparer l’assistance au soleil et aux étoiles, aux ondes de l’Océan et aux roses du printemps, jamais il ne surpassera en emphase les compliments gigantesques qui étaient alors la monnaie courante des réceptions académiques ; » et il en cite des exemples qui font en effet trouver à peine exagérées les plaisanteries de Molière.

Ce que l’on a surtout envie de prendre pour une fantaisie, c’est l’air des révérences, après le cérémonial du bonnet ; ce sont les instruments et les voix qui accompagnent les danses des chirurgiens et des apothicaires. Molière cependant n’avait ajouté que le petit divertissement chorégraphique ; quant à la musique médicale, elle était dans les coutumes de la Faculté, sinon peut-être de Paris, du moins de Montpellier. Nous le savons par le témoignage de Locke. Vers la fin de l’année 1675, le philosophe anglais vint en France, pour y donner des soins à sa santé. Il $230$ était, au mois de mars 1676, à Montpellier, où il écrivait son *Journal*, dans lequel on lit sous la date du 18[[204]](#footnote-204) : « La manière dont on faisait un médecin était celle-ci : le cortège en robes écarlates et en bonnets noirs. Le professeur s’assit, et après que des violons eurent joué quelque temps, il leur fit donner le signal de se taire, afin qu’il lui fût loisible de parler à la compagnie, ce qu’il fit dans un discours contre les nouveautés. Reprise alors de la musique. Puis l’aspirant commença son discours, où je trouvai peu de sujet d’être édifié : il y devait adresser un compliment au chancelier et aux professeurs qui étaient présents. Le docteur alors lui mit sur la tête, en signe de son doctorat, le bonnet, qui, dans la marche du cortège, était venu là au bout du bâton de l’huissier, lui passa au doigt un anneau, et s’étant ceint lui-même d’une chaîne d’or, le fit asseoir près de lui, pour qu’après avoir pris tant de peines, il put maintenant se mettre à l’aise ; il le baisa et l’embrassa, en gage de cette amitié qui allait désormais exister entre eux. »

Le latin de la Faculté n’était sans doute pas plus barbare que ne l’aurait paru nécessairement aux anciens une bonne partie du latin moderne. Molière lui en a prêté un qui est, comme on dit, *de cuisine*, parce que c’était le seul moyen de le rendre comique, et vraisemblablement aussi parce que, voyant une solennelle charlatanerie dans l’emploi emphatique et pédantesque d’une langue inconnue au vulgaire et destinée par son mystère à cacher beaucoup de sottises, il trouvait plaisir à la discréditer par le ridicule.

Monchesnay, dans le *Bolæana*[[205]](#footnote-205), dit que ce latin macaronique du *Malade imaginaire* avait été « fourni à Molière par son ami Despréaux, en dînant ensemble avec Mlle Ninon de l’Enclos et Mme de la Sablière. » Nous voudrions tout au moins admettre l’explication ou la correction proposée par les $231$ auteurs de l’*Histoire du théâtre français*[[206]](#footnote-206) : « Il aurait été plus clair de dire que M. Despréaux donna l’idée du latin macaronique du *Malade imaginaire*. » Si, en effet, l’on suppose un fond de vérité dans l’anecdote, on ne peut cependant croire à l’exactitude des termes dans lesquels elle est contée. A entendre l’auteur du *Bolæana*, ne semblerait-il pas que Boileau ait été le véritable auteur de toutes les paroles de l’intermède ? Lorsqu’on en apprécie, comme il est juste, toutes les intentions comiques, il est difficile de les attribuer à un autre que Molière ; et s’il fallait accorder qu’il ait pu avoir des collaborateurs, leur part ne doit pas avoir été la plus grande. M. Maurice Raynaud n’a pas moins restreint celle de Molière que ne l’a fait le *Bolæana*, tout en ne reproduisant pas assez fidèlement le renseignement qu’il y a trouvé, et qu’il n’a sans doute pas puisé à une autre source. Une première inexactitude est d’avoir dit, comme si nous en savions quelque chose, que le fameux dîner eut lieu « chez Mme de la Sablière[[207]](#footnote-207). » Monchesnay l’a nommée seulement au nombre des convives. C’est d’ailleurs un détail de peu d’importance. Voici qui est plus hasardé : « Molière fournit le canevas ; chacun y mit son mot. » Rien de semblable dans le *Bolæana*. Ce ne peut donc être qu’une supposition ; et si l’on doit en faire une, la moins invraisemblable serait que Molière aurait récité à ses amis la scène toute faite, et que ceux-ci, au milieu des gais propos qui suivirent la lecture, auraient, brodant sur le texte, jeté quelques mots de leur estoc, dont Molière fit ou ne fit pas son profit.

Serait-ce là, comme M. Magnin penchait à le croire, l’origine des cent cinquante vers ajoutés à la cérémonie authentique dans une édition de cet intermède, imprimée à Rouen le 24 mars 1673[[208]](#footnote-208), trente-cinq jours après la mort de Molière ? $232$ M. Magnin conjecture[[209]](#footnote-209) que cette longue macaronée est la première forme de la réception d’Argan, improvisée en collaboration *inter pocula*. Nous la croyons plutôt imaginée après la mort de Molière, sans intention bien certaine de la faire passer pour son œuvre. Elle n’a donc pas à nos yeux la valeur que lui a prêtée M. Magnin, qui, le premier, a conseillé d’ajouter ces quelques pages aux œuvres de notre auteur. Lorsque, en nous défendant de toute prévention, nous comparons cette satire délayée à celle dont le texte a seul une évidente authenticité, nous n’y trouvons ni la même urbanité dans la plaisanterie, ni la même habileté dans le maniement du latin burlesque. Cette langue macaronique a ses lois, que jamais aucun grammairien ne fixera, mais que le goût fin et l’oreille fine de Molière ont senties avec la même justesse que, en d’autres occasions, les lois, non moins impossibles à rédiger, du vers libre. Ces lois ne sont pas observées dans la lourde contrefaçon, où le français et le latin s’amalgament avec maladresse. Nous n’y saurions reconnaître ni Molière, ni Boileau. Ce n’est pas eux qui eussent manqué à la simplicité si nécessaire ici, en étalant des élégances de bons thèmes de collège, *lepidum ociput* : — *gravis ære*, — *coronæ nos admirantis*. Ils n’auraient pas compliqué leur français latinisé de bribes d’italien[[210]](#footnote-210), qui ont paru dénoncer la main de Lulli. Que dirons-nous des grossièretés, des obscénités de quelques passages ? Personne, en tout cas, ne $233$ pourra croire qu’elles aient été destinées aux oreilles des spectateurs. Un critique aussi fin que M. Magnin aurait dû plus décidément y déclarer Molière étranger, et ne pas croire une bouffonnerie si médiocrement plaisante « rédigée en commun dans le salon de Mme de la Sablière[[211]](#footnote-211). »

M. Magnin dit qu’il est de tradition au théâtre d’ajouter au texte imprimé, en 1673, chez Christophe Ballard, des vers sur la demoiselle aux pâles couleurs, qui rappellent un peu la longue tirade du livret de Rouen. Rien ne nous apprend que cette tradition remonte au temps de Molière, ce qui serait nécessaire pour la justifier. Elle prouverait seulement que, depuis assez longtemps, les comédiens connaissaient les développements qu’on s’était amusé à donner à la cérémonie. L’authenticité de ces développements n’est pas mieux démontrée par ce fait, rapporté aussi par M. Magnin, qu’on les trouve dans la traduction en italien du *Malade imaginaire* qui a été publiée, en 1697, à Leipsick, par Nic. di Castelli, secrétaire de l’électeur de Brandebourg. M. Magnin fait remarquer que ce même Castelli a donné exactement, dans sa traduction du *Festin de pierre*, la scène du Pauvre. Cela suppose sans doute que le traducteur avait mis beaucoup de soin à s’enquérir du vrai texte des comédies de Molière ; mais, en même temps qu’il cherchait curieusement ce texte jusque dans des éditions non cartonnées, ne peut-il, pour la cérémonie du *Malade imaginaire*, l’avoir cherché où il n’était pas, trop peu en garde contre la longue et fausse variante, fabriquée on ne sait par qui ?

Si nous ne croyons pas que Molière ait eu besoin d’aide pour traduire en latin de fantaisie celui de la *très-salubre Faculté*, une conjecture que nous repousserions moins, sans la juger toutefois nécessaire, c’est qu’il se serait adressé à quelque homme de l’art pour se faire initier à la connaissance exacte des majestueuses solennités de la rue de la Bûcherie. Cela s’est dit ; et le médecin de la Faculté de Paris qui a passé pour le traître ayant vendu ses frères est le docteur Mauvillain, ami de notre poète. Nous avons cité ailleurs[[212]](#footnote-212) l’acte $234$ d’accusation contre Mauvillain, que l’on trouve dans un exemplaire de l’*Index funereus chirurgorum Parisiensium*, publié en 1714. C’est une addition manuscrite, que l’on croit de la main même de Jean de Vaux, auteur de l’*Index*. Il y reproche à Mauvillain d’avoir fourni à Molière ce qu’il appelle « les scènes accessoires », c’est-à-dire le fameux intermède de son *Malade imaginaire* : quelques notes seulement, ce serait plus facile à admettre ; et nous croyons que pour en faire usage avec tant d’esprit, Molière n’a eu recours à personne.

Il nous a semblé que l’on pouvait parler un peu longuement de ce dernier intermède de la pièce, qui est, à lui seul, une petite comédie, et qui d’ailleurs a pris plus de place encore dans l’histoire du théâtre de Molière par le funeste souvenir de ce jour où, pendant qu’il était joué pour la quatrième fois, le dernier rire de son auteur se perdit dans une convulsion d’agonie. Mais nous ne voudrions pas mériter le reproche d’oublier, pour des *scènes accessoires*, comme on les a bien nommées, la principale et véritable comédie. Sans que l’on puisse nous demander ici une analyse détaillée de l’excellente pièce, les jugements qui en ont été portés nous amènent à l’apprécier en quelques mots.

Des critiques l’ont trouvée moins divertissante que lugubre, au milieu de toute cette apothicairerie déchaînée sur un pauvre corps, malade ou non, dont il y a lieu de craindre qu’elle n’ait bientôt raison, et parmi ces sinistres corbeaux de la gent médicale, ces affreux tourmenteurs qui ne laissent aucune trêve à leur patient, tandis qu’une femme hypocrite guette le moment où docteurs et apothicaires auront avancé l’heure de son héritage, et qu’une servante insolente, avec son rire sans pitié, s’amuse des terreurs du pauvre hypocondre[[213]](#footnote-213).

Il y a bien des misères, en effet, autour du fauteuil d’Argan. Avec quel art cependant Molière a caché au spectateur derrière tant de détails comiques le triste fond du tableau, qui n’est reconnu qu’à la réflexion ! Il fallait n’avoir pas un moment perdu de vue les vraies conditions de la comédie pour remplir d’une telle gaieté une chambre où l’on ne parle que $235$ de maux d’entrailles, de bile à expulser et de mort. Après tout, la maladie n’est pas sérieuse, et le burlesque des scènes -où sont étalées crûment toutes les impuretés de notre misérable nature en sauve le répugnant spectacle. Si les oiseaux de malheur, lâchés par la Faculté, viennent là s’abattre sur leur proie, ils paraissent avec des têtes, non de Méduses, mais de grotesques, et sont si drôles, qu’ils cessent d’être terribles. On admire comment Molière a pu surpasser, dans notre pièce, la gaieté et la vérité des tableaux qui déjà, dans l’*Amour médecin*, dans *Le Médecin maigre lui* et dans *Monsieur de Pourceaugnac*, nous avaient représenté avec des couleurs si vivantes et, par bien des côtés, si fidèles, les ridicules des Esculapes du dix-septième siècle. Les portraits des deux Diafoirus ont toujours été regardés comme des chefs-d’œuvre. Le jeune benêt Thomas, parfait exemplaire de la bêtise ornée de science, fait admirablement comprendre quelle éducation formait ces prodigieux médicastres. Quant à Toinette, à qui l’on reproche son impitoyable malice, elle n’est assurément pas tendre jamais que de verve amusante dans ses incartades, au fond pleines de bon sens ! Tel est, en général, le caractère des servantes dans les comédies de Molière, où il n’y en a aucune dont le rôle soit aussi nécessaire à la pièce que celui de Toinette. Sa rude franchise fait le plus heureux contraste avec la méchanceté doucereuse de Béline. Celle-ci est, dans notre comédie, la seule physionomie vraiment noire ; car le redoutable Purgon n’est pas nécessairement méchant diable, et ses cruautés ne sont que celles de son fanatisme médical. La figure de Béline cependant ne sort pas du cadre comique, parce que le ridicule s’y montre toujours à côté de l’odieux, et qu’elle a, comme celle du Tartuffe, des traits qui rendent risibles les plus vilains artifices.

Le petit rôle de Louison était fort admiré de Goethe. Dans ses *Conversations*[[214]](#footnote-214) recueillies par Eckermann, il a jugé la scène viii de l’acte II une des plus vivantes qu’il y ait au théâtre. L’enfance en effet, sa grâce naïve, son espièglerie n’ont jamais trouvé pour les peindre avec autant de vérité et d’agrément, un aussi délicat pinceau. Horace a dit au poète : $236$ « Tu dois noter les mœurs de chaque âge[[215]](#footnote-215). » Molière, qui savait tout de l’homme, n’a pas manqué au précepte, et les traits du premier âge même n’ont pas échappé à sa fine observation.

Il nous reste à chercher s’il y a des ressemblances à noter entre la dernière œuvre du génie de Molière et d’autres comédies soit antérieures, soit postérieures en date.

Des comédies antérieures, avons-nous réellement quelque chose à dire ? Molière a-t-il fait à tel ou tel de ses devanciers des emprunts bien avérés ? Pour ce qui est du principal et vrai sujet de sa pièce, il est, tout au plus, permis d’admettre, ainsi que nous l’avons dit, qu’*Elomire hypocondre* lui en a fait naître l’idée, idée toutefois dont il s’est emparé pour la transformer entièrement et la rectifier, en la prenant comme à rebours.

On a conjecturé[[216]](#footnote-216), mais seulement sur la très-vague indication fournie par un titre de pièce, que, dans les rôles des deux Diafoirus, il avait tiré quelque chose du *Grand benêt de fils aussi sot que son père*. Nous ne savons rien de cette comédie, si ce n’est qu’elle fut jouée pour la première fois, en visite, chez le secrétaire d’Etat le Tellier, le 17 janvier 1664, et plusieurs fois, la même année, sur le théâtre de Molière. Il y a bien des variétés de benêts, fils de sots ; et nous n’avons guère de raisons de croire que Molière ait trouvé là les figures de son jeune médecin et de son respectable papa. Lorsqu’on a vu quelque vraisemblance à un tel emprunt, c’est qu’on a pensé, comme les frères Parfaict, que ce *Grand benêt* pouvait être attribué à Molière, qui souvent reprenait son bien dans ses anciennes farces. Mais la comédie, connue seulement par son titre, n’était pas un de ces petits canevas, tels que *Le Médecin volant* ou *La Jalousie du Barbouillé*, puisque, à elle seule, elle a pu quelquefois composer le spectacle, et le *Registre de la Grange* nous apprend qu’elle est de Brécourt[[217]](#footnote-217).

$237$ Un des éditeurs de Molière, Petitot[[218]](#footnote-218), a cru trouver le modèle du rôle de Béline dans une comédie en un acte et en vers, antérieure au *Malade imaginaire* et qui a pour titre *le Mari malade*. Il avait sous les yeux cette comédie, que nous avons cherchée en vain. Elle « porte, dit-il, le nom de Molières. » Ce *Molières*, dont il écrit ainsi le nom, était, selon lui, un comédien de l’Hôtel de Bourgogne[[219]](#footnote-219) qui avait composé d’autres pièces de théâtre, entre autres une tragédie de *Polyxène*[[220]](#footnote-220). Voici la courte analyse que Petitot donne du *Mari malade* : « Un vieillard qui a épousé une jeune femme est malade ; sa femme paraît avoir le plus grand soin de lui ; mais elle le hait en secret, et profite de sa maladie pour recevoir un amant. Le mari meurt pendant la pièce ; et, ce qui est odieux, la femme se réjouit de sa mort. » Pour que, en dépit des différences qui de cette courte analyse ressortent entre les deux rôles, la ressemblance de la perfide épouse avec Béline permît de croire, sans hésiter, à des imitations, il faudrait savoir si quelques traits des câlineries de celle-là, ou l’expression de son $238$ contentement quand elle est débarrassée de son valétudinaire, rappellent certains détails des scènes correspondantes du *Malade imaginaire*.

Ce qui nous paraît moins douteux, c’est un petit emprunt fait par Molière, dans une des scènes épisodiques de sa pièce, au *Don Bertran de Cigarral*, de Thomas Corneille, qui fut joué en 1650. Parmi les comédies de ses devanciers, celle-ci est une de celles que Molière a dû ne pas dédaigner ; souvent les vers en sont très-spirituels, et l’on y trouve des idées plaisantes. En voici une dont on croit que Molière a fait son profit. En présence d’Isabelle, que le bizarre et grossier don Bertran veut épouser, du père de cette Isabelle et de don Bertran lui-même, don Alvar, amant de la jeune fille, la voyant en danger d’être sacrifiée, raconte une histoire (acte II, scène IV), qui, sous un voile transparent, est celle même de leur mutuel amour. Le récit de Cléante (acte II, scène V) est une fiction ingénieuse imaginée avec une intention toute semblable. Don Bertran n’a pas plus de peine qu’Argan à comprendre qu’on se joue de lui, et ne montre pas avec moins de mauvaise humeur qu’il n’est pas dupe. Il déclare à Isabelle qu’elle « entend trop le jargon » :

Holà ! vous en savez, bien d’autres, que je pense.

[…] Je me trompe bien

Si, pour vous égayer, il vous conte plus rien.

Il est fort vraisemblable que Molière ne s’est pas rencontré fortuitement avec Thomas Corneille, et qu’il lui doit la ruse de Cléante[[221]](#footnote-221), à moins qu’il n’ait, lui aussi, puisé à la source espagnole, et directement imité don Francisco de Rojas, que l’auteur de *Don Bertran de Cigarral* reconnaît, dans l’*Epître* imprimée en tête de la pièce, lui avoir servi de modèle[[222]](#footnote-222). $239$ Après avoir rencontré dans la comédie de Molière de si rares emprunts, les uns douteux, les autres assez insignifiants, on peut désirer savoir ce que lui ont dû les imitateurs.

Le titre d’un ouvrage de Dufresny, *la Malade sans maladie*, semblerait promettre une imitation du sujet lui-même. Cette comédie, en cinq actes et en prose, fut représentée pour la première fois le 27 novembre 1699[[223]](#footnote-223). C’est une pièce des plus médiocres, sans gaieté, sans peinture sérieuse des caractères. S’il est naturel de s’attendre à y trouver un Argan, dont l’imitateur se serait borné à changer le sexe, cette attente est trompée. Dans la maladie du principal personnage il entre beaucoup d’inquiétudes d’une imagination frappée, et, comme on disait alors, de *vapeurs* ; mais cette hypocondrie est faiblement indiquée, et Dufresny n’en a rien su tirer de comique, malgré le modèle que lui avait donné Molière, et auquel il est évident qu’il a pensé. Voulant que sa malade eût près d’elle une sorte de Béline, il lui a donné une perfide amie. Puis il y a une suivante, Lisette, qui, lorsqu’elle introduit auprès de la malade un faux médecin, s’est souvenue de Toinette, jouant elle-même ce rôle de docteur. Enfin, comme dans *Le Malade imaginaire*, l’intrigue ourdie par une avide cajoleuse est déjouée. On trouve donc là quelques idées, dont la source est visible ; mais Dufresny en a fait un très-pauvre usage.

Le rôle de Béline, qu’il est plus facile de s’approprier que le rôle d’Argan, principal objet de notre comédie, a surtout tenté les imitateurs, entre autres Goldoni, celui des auteurs étrangers qui s’est le plus attaché aux traces de Molière. Dans sa *Serva amorosa*[[224]](#footnote-224), comédie au fond si différente du *Malade imaginaire*, et dont l’intrigue est tout autre, Béatrice, une marâtre $240$ copiée sur Béline, a obtenu du vieillard Ottavio, son mari, qu’il chassât de la maison Florindo, le fils du premier lit. Pour qu’il soit déshérité à son profit, elle n’épargne aucune manœuvre. Ottavio fera un testament, pour lequel elle mande un notaire, qu’elle se croit assurée de mettre dans ses intérêts. Mais, par les conseils de Corallina, la servante amoureuse, le bonhomme Ottavio se prête, comme Argan, à une comédie de mort. Béatrice, le croyait défunt, mais se gardant d’en rien dire, fait semblant de recueillir de sa bouche ses dernières volontés, qu’elle dicte au Notaire. Celui-ci, qui n’est pas, comme elle l’avait espéré, son complice, donne lecture du vrai testament, par lequel le fils est institué seul héritier. Béatrice essaye de protester. Ottavio ressuscite alors pour confirmer ses véritables intentions et remercier, comme elle le mérite, la méchante femme de tout le bien qu’elle lui veut. On voit que l’auteur du *Malade imaginaire* a passé par là : ce n’était pas trop la peine[[225]](#footnote-225).

Regnard a su mieux imiter Molière. Ce n’est pas que nous pensions, comme on l’a fait quelquefois, à un de ses plus faibles ouvrages, composé pour le théâtre italien, à son *Arlequin homme à bonne fortune*, comédie en trois actes et en prose, représentée, pour la première fois, le 10 janvier 1690. Il s’y trouve sans doute une réminiscence de notre pièce. Brocantin veut faire épouser à sa fille Isabelle le médecin Bassinet, qui n’est pas un parti du goût de la demoiselle. On reconnaît la scène v de l’acte Ier du *Malade imaginaire* ; mais l’analogie n’a pas grande importance. Dans cette même pièce, $241$ assez grossière, Regnard a, suivant son habitude, glané chez Molière de plusieurs autres côtés, prenant çà et là des traits à *L’Avare*, au *Bourgeois gentilhomme*, au *Mariage forcé*, aux. *Femmes savantes*, aux *Précieuses ridicules*. Toutes ces imitations, très-superficielles, ont peu d’intérêt.

Il faut faire plus d’attention au *Légataire universel*, que le même Regnard fit jouer pour la première fois le g janvier 1708. C’est assurément du *Malade imaginaire* qu’est née cette comédie, dont le sujet est tout autrement lugubre, mais qui n’en est pas moins étincelante de verve, et que l’on regarde, avec raison, comme la plus plaisante de toutes celles de Regnard. Plus hardi que Molière, et il ne l’a été qu’en passant les justes bornes, Regnard, dans sou tableau des misères d’un homme devenu la proie des remèdes de la Faculté et des intrigues de coquins qui pourchassent sa succession, nous montre, au lieu d’un maniaque qui s’imagine être malade, un trop vrai moribond. Cela n’empêche pas que, en entendant son Géronte, il nous semble souvent que c’est Argan qui parle :

J’ai, cette nuit, été secoué comme il faut,

Et je viens d’essuyer un dangereux assaut :

Un pareil, à coup sûr, emporterait la place[[226]](#footnote-226).

Il quitte fréquemment la scène sans autres raisons que celles qui forcent Argan à sortir avec la même hâte. Les lavements qui mettent Géronte en fuite viennent de chez Molière. L’apothicaire Clistorel, « plus têtu qu’une mule, » est évidemment de la famille du médecin Purgon, dont il ne saurait être désavoué, quand il arrive tout en colère, pour reprocher à Géronte ses sottises :

Non, non, je ne veux plus de commerce avec vous[[227]](#footnote-227).

Lisette a quelques traits de Toinette, quoiqu’elle ne l’imite pas dans sa fidélité :

Il ne me donne rien ; mais j’ai pour récompense

Le droit de lui parler avec toute licence.

Je lui dis, à son nez, des mots assez piquants[[228]](#footnote-228).

$242$ Le notaire Scrupule est proche parent, sou nom même l’indique, de Monsieur de Bonnefoi.

Lorsque Crispin prend la robe de malade et le bonnet de nuit de Géronte, qu’il tient pour trépassé, il a peur un moment de sa hardiesse :

Mais, avec son habit, si son mal m’allait prendre[[229]](#footnote-229) ?

Cette frayeur superstitieuse rappelle celle d’Argan : « N’y a-t-il point quelque danger à contrefaire le mort[[230]](#footnote-230) ? » C’est ainsi que l’on trouve, d’un bout à l’autre de la comédie de Regnard, une suite de gentilles variations sur le thème fourni par Molière. Si l’on veut que ce soient des larcins, ils ont trouvé si naturellement leur place dans une œuvre très-différente, qu’il n’y en a pas de plus légitimes ; ils n’ôtent pas à cette œuvre la valeur comique qui lui est propre, et dont, bon gré mal gré, l’on est fort amusé, au milieu même de cet appareil mortuaire et des plus pendables coquineries. Le tour de force de Molière, de nous faire si franchement rire dans une chambre de malade, avait été grand : celui de Regnard, qui a voulu renchérir, est plus extraordinaire ; mais dans *Le Légataire*, dans cette prodigieuse débauche de facéties, qu’on est loin de la profondeur de la peinture du *Malade imaginaire*, loin aussi du style de Molière ! Si celui de Regnard est très-agréablement plaisant et d’une vivacité étourdissante, il manque, dans sa facilité spirituelle, de cette forte originalité qui, chez Molière, fait penser en faisant rire, et, par chaque trait, met en saillie les caractères.

Sur la distribution des rôles delà pièce aux premières représentations le livre publié dès lors chez Christophe Ballard ne nous apprend rien : il « ne donne ni les noms des acteurs qui ont joué la comédie, ni même, ce qui est singulier, les noms des chanteurs, des danseurs et des musiciens[[231]](#footnote-231). » C’est donc ailleurs qu’il faut chercher des renseignements.

$243$ Que Molière ait joué le principal rôle, celui d*’Argan*, pour n’en pas douter il était à peine besoin des témoignages positifs des contemporains qui ont parlé de la représentation où il mourut dans ce rôle, sinon de ce rôle. L’inventaire de 1673 ne dit rien des habits qu’il portait en le jouant, relique funèbre, que vraisemblablement on ne voulut pas y faire figurer, et qui était peut-être tachée du sang de la veine rompue. On donnera ci-après, dans les notes sur les personnages, la description du costume d’Argan, d’après les indications de la contrefaçon de la pièce, imprimée à Amsterdam chez Daniel Elzevir. Nous ne pouvons affirmer que ce costume ait exactement été celui de Molière ; c’est toutefois le plus probable. On y remarque surtout la camisole rouge, qui aurait dû rester toujours de tradition, au lieu de la robe de chambre. Eudore Soulié a fait l’observation que ce costume est bien celui d’Argan dans la planche gravée en 1676 par le l’autre, laquelle reproduit la représentation du 21 août 1674, à Versailles[[232]](#footnote-232) ; et que, dans l’édition de 1682, la gravure de P. Brisart montre également Argan vêtu de la camisole[[233]](#footnote-233). Il en conclut qu’il faut tenir pour très-suspecte l’anecdote racontée par le président Hénault dans ses *Mémoires*[[234]](#footnote-234), où il dit : « Jean-Remi Hénault, mon père… donna à Molière, pour son *Malade imaginaire*, la robe de chambre et le bonnet de nuit de… M. Foucault, son parent, l’homme le plus chagrin et le plus redouté dans sa famille, et qui travaillait toute la journée en robe de chambre. »

Il existe aujourd’hui encore un vénérable témoin du rôle joué par Molière dans sa dernière comédie : c’est le fauteuil dans lequel il réglait le mémoire de M. Fleurant. Les meubles ont la vie plus dure que les hommes, sans exception ni privilège pour les poètes immortels, qui ne le sont que dans la mémoire de la postérité. Ce fauteuil, où successivement se sont assis les $244$ héritiers du rôle d’ *Argan* dans la maison de Molière, et, pendant quelque temps, à l’Odéon, a toute une histoire que M. Monval, archiviste de la Comédie-Française, nous a racontée dans la Revue mensuelle qu’il publie sous le titre du *Moliériste*[[235]](#footnote-235). Il en a donné la description et nous a appris que, revenu de l’Odéon au Théâtre-Français depuis près d’un siècle, il y est précieusement conservé, mais que, pour le ménager, on a récemment décidé que l’on ne s’en servirait plus dans les représentations du *Malade imaginaire*, où il serait remplacé par un fauteuil qui n’en est que la fidèle copie.

Pour attribuer à Mlle Molière et à la Grange les rôles *d’Angélique* et de *Cléante*, on n’en est pas réduit à la vraisemblance. Le *Mercure* de 1740 dit de la première : « Elle avait de la voix, et chantait ordinairement ave la Grange dans le second acte (*scène V*) du *Malade imaginaire*[[236]](#footnote-236). » Il vaut encore mieux citer ce que, bien plus près du temps de Molière, écrivait l’auteur des *Entretiens galants*, publiés en 1681 ; il ne se contente pas de nommer la comédienne et le comédien ; il porte un jugement sur leur talent dans cette même scène : « Cette belle scène du *Malade imaginaire*… n’a-t-elle pas toujours eu sur le théâtre de Guénégaud un agrément qu’elle n’aurait jamais sur celui de l’Opéra ? La Molière et la Grange, qui la chantent, n’ont pas cependant la voix du monde la plus belle. Je doute même qu’ils entendent finement la musique ; et quoiqu’ils chantent par les règles, ce n’est point par leur chant qu’ils s’attirent une si générale approbation ; mais ils savent toucher le cœur, ils peignent les passions[[237]](#footnote-237). » Il est vrai que là c’est seulement du théâtre Guénegaud qu’il est parlé ; mais ne doit-on pas regarder comme certain que sur le théâtre aussi du Palais-Royal, et dès la première représentation, Mlle Molière et la Grange ont joué les rôles dont, si peu d’années après, nous les trouvons en possession avec beaucoup de succès ?

Si les frères Parfaict ont puisé à bonne source, comme nous $245$ sommes disposé à le croire, leurs informations sur les rôles de *Thomas Diafoirus* et de *Toinette*, ce fut par Beauval et par sa femme que ces rôles furent remplis ; et voici l’anecdote qu’ils racontent : « On dit que Molière, en faisant répéter cette pièce (le Malade imaginaire), parut mécontent des acteurs qui y jouaient, et principalement de Mlle Beauval, qui représentait le personnage de Toinette. Cette actrice peu endurante, après lui avoir répondu assez brusquement, ajouta : « Vous nous tourmentez tous, et vous ne dites mot à mon mari. — J’en serais bien fâché, reprit Molière : je lui gâterais son jeu ; la nature lui a donné de meilleures leçons que les miennes pour ce rôle[[238]](#footnote-238). »

C’est par une distraction évidente, peut-être par une simple faute d’impression, que l’on a donné l’âge de trois ans[[239]](#footnote-239) à celle des petites Beauval qui, dit-on, représenta *Louison* en 1673. L’enfant eut été vraiment trop précoce, et personne ne soupçonnera Molière d’avoir voulu indiquer cet âge, ou à peu près, pour celui de sa gentille petite rusée, dont l’innocence en sait déjà, ou du moins en devine assez long, avec ses *tout ci tout ça*. Celle des nombreux enfants des Beauval qui avait alors, non pas trois ans, mais deux ans et trois mois (le prodige auquel il nous faudrait croire serait encore plus étonnant), n’était pas Louise, comme nous le lisons au même endroit, mais Jeanne-Catherine, levée sur les fonts par Molière et Mlle de Brie, le 15 novembre 1670. Pour Louise, on la croit née à Lyon vers 1665[[240]](#footnote-240). M. Jal[[241]](#footnote-241) a eu raison de la désigner comme celle qui joua le charmant rôle, à l’âge d’environ huit ans. « La veuve de Beaubourg vit encore aujourd’hui, dit l’abbé d’Allainval dans sa *Lettre à Mylord\*\*\* sur Baron*.… (1730, p. 21 et 22) ;… elle est fille de la Beauval.… et elle fit le rôle de Louison dans *Le Malade imaginaire*. »

Les deuils sont de courte durée à la comédie : une impérieuse $246$ nécessité les abrège. Le septième jour après la mort de Molière, ses camarades jouèrent son *Misanthrope*, puis ses deux petites pièces de *La Comtesse d’Escarbagnas* et des *Fâcheux* ; et bientôt, malgré le lugubre et si récent souvenir (il remontait seulement à deux semaines), *Le Malade imaginaire* fut repris. On lit dans le *Registre de la Grange*, à la suite des détails que nous avons ci-dessus transcrits sur la mort de notre poète : « Dans le désordre où la Troupe se trouva après cette perte irréparable, le Roi eut dessein de joindre les acteurs qui la composaient aux comédiens de l’Hôtel de Bourgogne. Cependant, après avoir été le dimanche 19 et mardi 21 sans jouer, en attendant les ordres du Roi, on recommença le vendredi 24e février par *Le Misanthrope*. M. Baron joua le rôle.… Dimanche 26e *idem*.… Mardi 28e, *Escarbagnas* et *Fâcheux*.… Vendredi 3e mars, on recommença *Le Malade imaginaire*. M. de la Torillière joua le rôle de M. de Molière. » La recette de cette représentation du 3 mars et celle des huit représentations qui suivirent dans le môme mois furent très-belles et à peu près égales à celles des représentations données du vivant de l’auteur.

Le *Registre* parle ensuite des fortes dépenses que la Troupe avait dû faire pour notre comédie. Les détails dans lesquels il entre ne sont pas sans intérêt, surtout parce qu’ils font connaître que le Palais-Royal, par faveur spéciale sans doute, n’observa pas rigoureusement, dans cette pièce, les inhibitions signifiées aux théâtres de Paris par les Privilèges de Lulli :

« Les frais du *Malade imaginaire* ont été grands à cause du prologue et des intermèdes remplis de danses, musique et ustensiles, et se sont montés à deux mille quatre cents livres…

Les frais journaliers ont été grands, à cause de douze violons à 3 l., douze danseurs à 5 1. 10s., trois symphonistes à 3 1., sept musiciens ou musiciennes, dont il y en a deux à 11 1., les autres à 5 1. 10 s. … Lorsqu’on cessa les représentations à Pâques, la Troupe devait encore plus de 1000 1. desdits frais extraordinaires. »

Lulli ne pensa-t-il pas, après la mort de Molière, que les infractions à son monopole, tolérées dans les représentations du *Malade imaginaire*, avaient rendu nécessaire la confirmation de ses droits ? C’est ce que nous porte à croire cette $247$ petite note du *Registre de la Grange* : « Ordonnance du Roi du 30 avril 1673, portant défense et règlement pour les voix et danseurs que le Roi permet d’avoir aux comédiens[[242]](#footnote-242), confirmée depuis en faveur du sieur Lully le 21 mars 1675 et 30 juillet 1682. »

Parmi les représentations de 1673, enregistrées par la Grange, la dernière est du 21 mars. On était arrivé à la clôture d’usage. Les tristes conséquences qu’eut la mort de Molière pour la fortune de son théâtre allaient être de plus en plus senties. Ses camarades, privés de leur illustre chef, commencèrent à donner le spectacle d’un régiment qui se débande. « Les sieurs de la Torillière et Baron, dit le Registre de la Grange, quittèrent la Troupe pendant les fêtes de Pâques ; Mlle de Beauval et son mari les suivirent. Ainsi la troupe de Molière fut rompue. » Sans toutefois perdre courage, elle s’occupa de combler les vides faits par la désertion. Elle reçut, le 3 mai 1673, l’engagement de Rosimond, qui se sépara alors de la troupe du Marais, dont il était le meilleur comédien, et prit au Palais-Royal, comme nous l’avons déjà dit ailleurs[[243]](#footnote-243), les rôles de Molière. L*’Histoire du théâtre français*[[244]](#footnote-244) fait, par erreur, remonter au 25 février 1673 cet engagement de Rosimond et dit qu’il fut en état de jouer le rôle d’*Argan* le vendredi 3 mars, et qu’il le continua jusqu’à la clôture ordinaire. Ce n’est pas lui, mais la Thorillière, on l’a vu ci-dessus[[245]](#footnote-245), qui fut alors chargé de ce rôle. Il ne put être donné que plus tard à Rosimond, lorsque la Troupe se fut établie rue Mazarine, dans le jeu de paume de Laffemas, connu depuis, ou peut-être dès le court séjour qu’y avait fait l’*Académie des opéras*, sous le nom d’hôtel Guénegaud. On fut redevable de ce déménagement à Lulli, l’homme de malheur, qui semblait avoir à cœur d’achever la désorganisation du théâtre de Molière. La note du *Registre de la Grange* sur la retraite de plusieurs des comédiens de la Troupe continue ainsi : « Ceux des acteurs et actrices qui restaient, se $248$ trouvèrent non-seulement sans troupe, mais sans théâtre, le Roi ayant trouvé à propos de donner la jouissance de la salle du Palais-Royal à M. de Lully. »

L’envahissante *Académie royale de musique*, pour se procurer une nouvelle installation, chassait la comédie, mais sans pouvoir la tuer : la maison de Molière était solide. *La Troupe du Roi* (elle avait conservé ce titre), ayant émigré à l’hôtel Guénegaud, y recommença ses représentations le 9 juillet 1673. Une ordonnance du 23 du mois précédent l’avait renforcée par l’adjonction de la troupe du Marais. *Le Malade imaginaire* ne fut repris que le 4 mai 1674, avec parts d’auteur pour la veuve de Molière. Quoique *la Troupe Royale* de l’Hôtel de Bourgogne fût en droit de représenter concurremment les comédies de Molière, elle n’avait pu mettre la main sur son dernier ouvrage. « Le 7 janvier 1674, dit le *Registre de la Grange*, la Troupe obtint une lettre de cachet[[246]](#footnote-246) portant défenses à tous autres comédiens que ceux de la Troupe du Roi de jouer *Le Malade imaginaire* jusques à ce que ladite pièce fût imprimée. » Depuis le 4 mai 1674, jusqu’au 31 juillet inclusivement, *Le Malade imaginaire* fut représenté tous les jours où la Troupe jouait, ce qui porte à trente-huit le nombre de ces représentations. A la date du 21 août 1674, jour où il n’y eut pas spectacle à la ville, le *Registre* nous apprend qu’on représenta *Le Malade imaginaire* « à Versailles pour le Roi : » première mention que nous trouvions de cette comédie jouée devant celui pour qui Molière l’avait composée[[247]](#footnote-247). Depuis l’époque où un $249$ ordre du Roi, daté du 8 août 1680, avait réuni les comédiens de l’Hôtel de Bourgogne à ceux de Guénegaud, ce que nous savons de la distribution des rôles du *Malade imaginaire* nous est appris par le *Répertoire des comédies françaises qui se peuvent jouer* (à la cour) *en* 1685 :

Damoiselles

|  |  |
| --- | --- |
| Bélise. | De Brie. |
| Angélique. | Guérin[[248]](#footnote-248). |
| Toinette. | Beauval ou Guiot. |
| Louison. |  |

Hommes.

|  |  |
| --- | --- |
| Cléante. | La Grange. |
| Argan. | Rosimont. |
| Béralde. | Guérin. |
| Diaphoirus père. | Hubert. |
| Diaphoirus fils. | Beauval. |
| Purgon. | La Grange. |
| Florant, apothicaire. | Raisin. |
| Bonnefoy, notaire. | Du Croisy. |

On voit que la Grange faisait alors deux personnages.

Parmi les comédiens d’un temps moins éloigné, qui jouèrent dans *Le Malade imaginaire*, quelques-uns doivent être nommés. Dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, Bonneval joua supérieurement, dit-on[[249]](#footnote-249), le rôle d’*Argan*. Au bas d’un de ses portraits[[250]](#footnote-250), on l’a représenté dans la Ire scène de la pièce. Un peu après lui (c’était dans les premières années de notre siècle), Grandmesnil eut, dans le même rôle, le plus grand succès. Geoffroy, qui le loue, ne lui trouvait pas tout à fait cependant le physique requis, à cause d’une maigreur sans doute, qui faisait un peu contre-sens, et qu’il avait bien fallu d’ailleurs accepter, dès le début des représentations, dans la personne de Molière ; « mais il a, dit le critique, l’esprit du $250$ personnage[[251]](#footnote-251). » Le choix que Grandmesnil fit de ce rôle pour une de celles qui mirent fin à sa carrière théâtrale, le 21 mars 1811, prouve qu’il le jugeait lui-même un de ses meilleurs. La personne de Montmesnil (le fils aîné de le Sage), par « son air de santé, » avait mieux répondu à l’idée d’un malade imaginaire : voyez ce qu’en dit Remond de Sainte-Albine dans *Le Comédien*[[252]](#footnote-252).

Dans le rôle de *Thomas Diafoirus*, que Beauval avait joué au gré de Molière, Dangeville, qui avait débuté en 1702 et se retira en 1740, était fort plaisant, « inimitable, » dit Lemazurier[[253]](#footnote-253). Nous avons sur Dangeville ce témoignage de Collé : « Je n’ai jamais manqué, tant qu’il a vécu, de voir *Le Malade imaginaire*, dans lequel il était curieux de lui voir rendre le rôle de *Thomas Diafoirus*[[254]](#footnote-254). » Baptiste cadet, le *Thomas Diafoirus* du temps où Grandmesnil était A*rgan*, faisait beaucoup rire, mais sans être aussi approuvé des connaisseurs que Dangeville, et sans se contenter, dans la niaiserie, de la même naïveté. Geoffroy, disposé peut-être à peu de bienveillance pour lui, se plaignait de ses lazzis, qui lui paraissaient gâter un des rôles les plus comiques du *Malade imaginaire*[[255]](#footnote-255). Il est à croire que cette critique n’était pas trop injuste ; on la trouve aussi dans les *Études sur Molière*[[256]](#footnote-256) de Cailhava ; car c’est évidemment Baptiste cadet qui y est désigné comme ce Diafoirus assis sur une chaise d’enfant, qui « voulant se donner une petite collation, tire de sa poche successivement un gobelet, une bouteille d’osier, avec un biscuit qu’il met tremper dans du vin, et que Toinette lui enlève finement, dans le temps qu’il déploie un mouchoir en guise de serviette. » Le même Cailhava propose comme le plus parfait modèle du personnage de Purgon, le fameux Préville, qui brilla sur la scène de la Comédie-Française de 1753 à 1786[[257]](#footnote-257).

$251$ Mlle Dangeville et Mme Bellecourt, qui prit ses rôles, ont été d’excellentes *Toinette*. Après elles, et avec moins de perfection, Mme Devienne a été très-piquante dans le même rôle.

On sait que Mlle Gaussin était charmante dans la comédie comme dans la tragédie ; un des rôles où elle a laissé ce souvenir fut celui de notre *Angélique*. Aussi charmante au moins y fut Mlle Mars, dès les premières années de ce siècle.

Au temps où elle jouait dans *Le Malade imaginaire* à côté de Grandmesnil, *Béline* était représentée par Mme Lachassaigne[[258]](#footnote-258), que nous nommons pour cette seule raison, que le choix qu’on avait fait d’elle donna lieu à des observations de quelque intérêt sur l’emploi auquel ce rôle doit appartenir. Geoffroy ne pensait pas que cet emploi fût celui que Mme Lachassaigne remplissait, celui « que les comédiens appellent des *caractères*, et qu’il faudrait plutôt appeler des caricatures[[259]](#footnote-259). » Il aurait voulu que le rôle fût donné à de jeunes femmes[[260]](#footnote-260). Tel était aussi l’avis de Cailhava. Il pensait que la seconde femme d’*Argan* était mal représentée par une duègne[[261]](#footnote-261) ; et les raisons qu’il tire de l’examen du rôle nous semblent concluantes. « Béline, disait-il, ne doit  avoir qu’environ trente ans ; aussi Mme Grandval[[262]](#footnote-262) ne se donnait-elle que cet âge en jouant le rôle. » La question qui fut alors soulevée ferait désirer de savoir à qui le personnage de Béline avait été confié par Molière. Est-ce à Mlle la Grange, comme l’a dit un récent éditeur de Molière[[263]](#footnote-263), nous ignorons d’après quel renseignement ? En 1685, on l’a vu ci-dessus[[264]](#footnote-264), le rôle appartenait $252$ à Mlle de Brie. N’est-il pas vraisemblable qu’elle l’avait créé ? Elle était assez âgée en 1685, et déjà même en 1673 ; mais ses rôles, plus jeunes que son âge, n’étaient pas ceux qu’on appelait *caractères*, lesquels étaient plutôt remplis par Mlle la Grange, qui, beaucoup plus jeune, avait cependant, en 1671 et 1672, fait le personnage de la Comtesse d’Escarbagnas[[265]](#footnote-265).

Ceux qui de nos jours ont vu M. Provost dans le rôle d’*Argan*, M. Regnier dans celui de *Thomas Diafoirus*, ont gardé le souvenir du talent qu’y faisaient admirer ces excellents comédiens. Mme Augustine Brohan, qui n’a quitté le théâtre qu’en 1868, a été la plus parfaite *Toinette*. Dans ces dernières années, *Argan* a été fort bien joué par MM. Talbot, Barré et Thiron, *Thomas Diafoirus* par M. Coquelin, *Purgon* et le *Præses* par M. Got, *Angélique* par Mme Barretta-Worms, *Béline* par Mme Jouassain.

L’impression du *Malade imaginaire* qu’on pourrait dire vraiment la première, parce que le texte qu’elle donne a seul tous les caractères de l’authenticité, se fit attendre longtemps. Nous avons parlé[[266]](#footnote-266) de la lettre de cachet obtenue par les comédiens de la Troupe du Roi, pour constater leur droit de faire jouer la pièce, à l’exclusion de toute autre troupe, tant qu’ils ne l’auraient pas fait imprimer. Il y avait donc un grand intérêt pour eux à ne s’y décider que le plus tard possible. Une publication si longtemps différée contrariait les libraires étrangers. Ils résolurent de prendre les devants, sans souci des mauvaises conditions dans lesquelles ils étaient réduits à le faire. La dernière comédie de Molière, mais étrangement défigurée, fut d’abord publiée à Amsterdam, en 1674, chez Daniel Elzévir. Pour fabriquer le texte, qui est complètement dénaturé et falsifié, sauf les prologues et les intermèdes, empruntés aux livrets de 1673 et de 1674, on paraît s’être adressé à quelqu’un qui avait assisté aux représentations de notre comédie, et se chargea de donner comme l’œuvre de Molière ce qui en était resté dans sa mémoire. Comment, ayant pu généralement en garder un souvenir assez étonnant, avait-il oublié les noms des personnages, ou les avait-il si mal entendus ? Il change *Argan* $253$ en *Orgon, Purgon* en *Turban*, etc. Ce qui est plus grave, c’est la façon dont il altère, non-seulement le style, mais la pensée de Molière. Un passage du rôle de *Béralde* (devenu *Oronte)*, où les attaques contre la médecine perdent toute leur force, a fait penser que le faussaire était un ami des médecins. On lit dans un avis *Au lecteur* des éditions d’Amsterdam (1683) et de Bruxelles (1694) : « Ces vénérables Messieurs (*de la Faculté*), voyant leur art aboli et devenu infructueux par leur ignorance, et leurs momeries tournées eu dérision, et que leur science n’était devenue que pure chimère, eurent recours à Sa Majesté pour en empêcher l’impression, pour qu’elle ne parût en public et principalement en France… : c’est ce qui fit qu’un de leurs amis en mit une au jour sous ce même titre, n’y ayant ni rime ni raison.… »

Mais évidemment il n’était pas juste d’accuser les médecins des retards de l’impression, dont nous avons dit la vraie cause ; et même rien ne prouve qu’il faille les rendre responsables de l’altération du texte dans la dispute d’Argan et de Béralde sur l’art de guérir. Leur intervention n’est guère là plus vraisemblable que ne serait celle des notaires dans la suppression, qu’on s’était permise, du personnage de Monsieur de Bonnefoi. Il ne faut voir sans doute dans ces ridicules changements que la prétention de corriger de prétendues fautes de Molière, ou des maladresses de l’écrivain qui, fournissant de mémoire le texte dont le libraire d’Amsterdam se contenta, était forcé de combler à sa façon les lacunes de ses souvenirs.

La même année 1674, il y eut deux autres impressions du *Malade imaginaire* : l’une de Cologne, chez Jean Sambix ; l’autre datée de Paris, quoique probablement elle sortît d’une presse hollandaise. Elles sont beaucoup moins infidèles. Elles furent reproduites dans l’édition publiée à Paris en 1673, chez Thierry et Barbin, où l’on se borna à en corriger les fautes typographiques.

Enfin une édition, dont le texte est authentique, fut donnée, en 1682, par lu Grange et Vinot au tome II des *Œuvres posthumes*, qui est le tome VIII des *Œuvres*. Les éditeurs avertissent que, dans les éditions précédentes, des scènes entières avaient été faussement ajoutées et supposées, que ces altérations sont corrigées par eux sur l’original de l’auteur ; et $254$ qu’ainsi les scènes vu et vin de l’acte Ier et l’acte III tout entier sont, pour la première fois, « de la prose de M. de Molière. » C’est ce que nous admettons sans peine, non-seulement sur la foi de leur témoignage, difficile à récuser, mais parce qu’il suffit de comparer leur texte au texte de ces parties dans l’impression de 1675 (nous donnons celui-ci en appendice) pour reconnaître lequel des deux porte la vraie marque de Molière.

Voici le titre de l’édition de 1682 :

LE

MALADE

IMAGINAIRE,

COMEDIE

MESLÉE DE MUSIQUE

ET

DE DANSES.

*Par Monsieur de Molière***.**

Corrigée fur l’original de l’Auteur, de

toutes les fausses additions et suppositions

de Scènes entières, faites dans

les Editions précédentes,

*Représentée pour la première fois*, *sur le*

*Théâtre de la Salle du Palais Royal*,

*le dixième Février* 1673.

Par la Troupe du Roy.

Nous avons suivi, pour la comédie même, le texte de 1682, auquel nous comparons, dans les notes, les deux éditions de 1674, datées, l’une de Cologne, l’autre de Paris[[267]](#footnote-267), et de plus celles de Paris 1675, de Rouen 1680, d’Amsterdam 1683, de Bruxelles 1694. Pour le premier prologue et les intermèdes, $255$ nous suivons le livre ou livret de Paris 1673, imprime’ par Christophe Ballard, dont nous avons rapproché 1’impression hollandaise de ce même livret (1673 A), les éditions énumérées au commencement de cet alinéa, et, en outre, un autre livret de Paris (1673 R), sans nom de libraire, que nous avons vu dans la bibliothèque de M. le baron de Ruble, et qui nous a fourni aussi quelques variantes. Pour le second prologue, nous nous conformons au livret de 1674, qui n’a que ce prologue-là, et où il a paru pour la première fois ; nous donnons aussi les variantes de ce livret pour les intermèdes.

Parmi les traductions ou imitations du *Malade imaginaire*, publiées à part, nous en indiquerons ici deux en italien (1700, 1701), et une en dialecte napolitain (1835) ; une en portugais (1842) ; trois en anglais (1678, 1769, 18 7 5) ; trois en néerlandais (une de 1715, deux de 1866 ; plus une adaptation, datée de 1742, de la cérémonie finale ou réception burlesque, avec traduction en néerlandais, par J.J. Mauricius, des indications françaises) ; une en allemand (1868) ; trois en danois (1747, 1813, 1849) ; deux en suédois (1769, 1857) ; une en polonais (1788) ; une en russe (1802) ; deux en serbo-croate (i852, 1867) ; une en grec moderne (18 3 4) ; une en magyar (1800) ; une en turc (1849 ?)[[268]](#footnote-268).

Acteurs[[269]](#footnote-269).

$274$ Argan, malade imaginaire.

Béline[[270]](#footnote-270), seconde femme d’Argan.

Angélique, fille d’Argan, et amante de Cléante.

Louison, petite fille d’Argan, et sœur d’Angélique[[271]](#footnote-271).

Béralde, frère d’Argan.

Cléante, amant d’Angélique.

Monsieur Diafoirus, médecin.

Thomas Diafoirus, son fils, et amant d’Angélique.

Monsieur Purgon, médecin d’Argan[[272]](#footnote-272).

$275$ Monsieur Fleurant[[273]](#footnote-273), apothicaire[[274]](#footnote-274).

Monsieur Bonnefoy[[275]](#footnote-275), notaire.

Toinette, servante[[276]](#footnote-276).

La scène est à Paris[[277]](#footnote-277).

## V-Note sur les intermèdes du *Malade imaginaire*.

$503$ Marc-Antoine Charpentier, le musicien que Molière, abandonné par Lulli, s’attacha en 1672 seulement[[278]](#footnote-278), a laissé un grand nombre de cahiers manuscrits, qui rassemblés par d’autres en vingt-huit volumes, avec un peu moins d’ordre, ce semble, qu’il n’y en avait mis, sont devenus la propriété de la Bibliothèque nationale. Ils contiennent des compositions de genres fort différents, messes, airs d’église de toute espèce, pastorales latines et françaises, opéras, ballets[[279]](#footnote-279). On voit en les parcourant que les relations du compositeur, commencées tard avec la troupe du Palais-Royal, se sont continuées avec celle de l’hôtel Guénegaud et avec la Comédie Française réunie ; car outre la musique du *Mariage forcé* et de *La Comtesse d’Escarbagnas* (dont il a été question à la fin de notre tome VIII), outre la musique du *Malade imaginaire*, on y remarque une ouverture pour la *Circé* (1675), un prologue pour *l’Inconnu* (même année 1675), de Thomas Corneille, une Sérénade pour *Le Sicilien*, que Molière n’a pas dû connaître, plusieurs autres divertissements de comédies, et particulièrement des intermèdes nouveaux pour l’*Andromède* du grand Corneille (reprise en 1682)[[280]](#footnote-280). $504$ Mais nous n’avons à énumérer ici que les morceaux qui composent la partition du *Malade imaginaire* ; elle est là à peu près entière et telle que Molière l’inspira et l’entendit.

Elle n’est pas toute ensemble dans le même volume, sans avoir d’ailleurs été trop dispersée. Un cahier relié dans le tome XIII renferme le Ier prologue, moins l’ouverture ; un cahier du tome XVI, l’ouverture du Ier prologue et toute la suite, moins le Ier intermède, de l’œuvre primitive ; un autre cahier, plus récent, du même tome XVI contient le Ier prologue et un remaniement du Ier intermède ; enfin dans quelques pages des tomes VII et XXII se lisent trois additions faites lors d’un dernier arrangement. Charpentier nous apprend qu’il lui fallut à deux reprises, sous la domination jalouse de Lulli, accommoder les ornements du *Malade imaginaire* à des moyens d’exécution de plus en plus réduits ; il nous renseigne aussi sur plusieurs détails de la mise en scène, et nous fait connaître, pour le second intermède et pour la Cérémonie, les noms des tout premiers interprètes du chant. Nous joindrons les plus intéressantes de ses notes au catalogue suivant.

Au Ier Prologue, intitulé *Flore* : 1° une Ouverture instrumentale à quatre parties ; Charpentier, chagrin d’avoir eu à la remplacer par une autre, y a inscrit ces mots : *Ouverture du Prologue du Malade imaginaire dans sa splendeur* (elle se trouve, nous l’avons dit, au tome XVI, ancien cahier XVI, folios 49 et 50 ; — toute la suite de ce Ier prologue, tel que le donne le livret de 1673, est à chercher au commencement du tome XIII, ancien cahier X, p. 1-40) ; 2° le Récit de Flore « Quittez, quittez vos troupeaux », pour un haut-dessus qu’accompagnait, comme d’ordinaire les parties vocales, le petit Chœur des meilleurs instrumentistes chargés de réaliser la basse chiffrée ; quelques mesures écrites pour deux dessus et une basse de violons sans doute terminent ce récit ; 3° le Dialogue de Climène (haut-dessus), de Daphné (bas-dessus), de Tircis (haute-contre) et de Dorilas (taille), « Berger, laissons là tes feux » ; 4° après une *Ritornelle* de violons, le Dialogue « Quelle nouvelle » ; 5° le Récit de Flore « La voici » ; 6° le Chœur « Ah ! quelle douce nouvelle », pour les quatre amants et d’autres bergers (basses) accompagnés par un *petit Chœur* et un *grand Chœur* d’instruments ; 7° un *Rondeau* instrumental à quatre parties, comme le sont en général les airs de danse (cet air a été, pour utiliser tout le papier, écrit au-dessous du morceau qui précède) ; 8° le Récit de Flore « De vos flûtes bocagères.… Après cent combats », $505$ sorti de l’ensemble « Formons entre nous » ; 9° le Récit de Flore « Mon jeune amant dans ce bois », précédant le Dialogue « Si Tircis a l’avantage » ; 10° un air intitulé *Combat*, et qui *se joue une fois pour animer les deux Bergers au combat*, *et une autre fois après le combat pour animer les danseurs à combattre* ; 11° le premier air de Tircis « Quand la neige » ; 12° une *Ritornelle* ou *Bourrée* qui *sert pour donner le temps aux danseurs du parti de Tircis d’applaudir à son air* ; 13° le premier air de Dorilas « Le foudre menaçant », suivi, *pour les danseurs du parti de Dorilas*, de la ritournelle déjà entendue-, 14° le second air de Tircis « Des fabuleux exploits », après lequel vient une seconde *Ritornelle* qui *sert à exprimer l’applaudissement des danseurs* de son parti ; 15°le second air de Dorilas « Louis fait à nos temps » et la seconde *Ritornelle*..., rejouée pour accompagner la danse des siens ; puis *l’on danse sur l’air qui a servi pour animer au combat les deux Bergers*, *sur la fin duquel le dieu Pan se treuve au milieu des Bergers*, *suivi d’une troupe de Satyres* ; 16° le Récit de Pan (une basse) « Laissez, laissez, Bergers », avec un accompagnement presque perpétuel de deux flûtes (une basse est en outre écrite[[281]](#footnote-281)) ; 17° l’Ensemble « Laissons, laissons là sa gloire » ; 18° le Récit de Flore « Bien que, pour étaler ses vertus » ; 19° un air de danse *pour les Zéphyrs* (écrit plus loin, mais dont la place, d’après le livret de 1673, est ici) ; 20° le Dialogue « Dans les choses grandes et belles » ; 21° le *Chœur des violons* (de tous les instruments à archet) *et des voix* (Climène, Flore, Daphné, Tircis, Dorilas, Pan et les autres Bergers) « Joignons tous dans ces bois », *pour la fin* (voyez ci-dessus, p. 270, note 2) ; 22° *les Satyres après ce chœur-là font une danse*, successivement réglée par un premier *air des Satyres* et par un second, qui est un *Menuet*. Un air encore écrit pour les *Faunes*, *Bergers* et *Bergères*, mais dont la seconde reprise est inachevée sur la dernière page du cahier, a été finalement biffé.

Au tome XVI (ancien cahier XVII), fos 52-55, immédiatement après l’Ouverture du Prologue primitif (ou Ier Prologue), mais sur un tout autre papier et d’une autre encre, est indiquée toute la suite des morceaux $506$ composant la partition du *Malade imaginaire avec les défenses*, c’est-à-dire le second arrangement : les airs nouveaux sont là écrits, et ceux du premier arrangement qui étaient conservés simplement rappelés. Et d’abord vient : Au prologue (pour le IId Prologue, celui du livret de 1674), une *Ouverture*, à quatre parties, plus courte que celle du Ier prologue ; puis la Plainte de la Bergère (Charpentier a écrit simplement : *Prologue*.—*Climeine*) ; une même *Ritornelle* sépare le premier couplet (le refrain, *la grande intercalate*) « Votre plus haut savoir » du second « Hélas ! je n’ose découvrir », et ce second du troisième « Ces remèdes peu sûrs » ; le grand refrain (le premier couplet) redit, *les violons recommencent l’Ouverture*. — Sur le troisième arrangement, voyez ci-après, p. 509.

Dans aucun des volumes, croyons-nous, ne se trouve plus, pour le Ier Intermède, la moindre page de la musique primitive.

Voici, sur ce qu’en était la musique remaniée pour la première fois et la mise en scène, les renseignements donnés dans le tome XVI, à la suite du IId prologue :

« Ier Intermède. L’on joue derrière le théâtre la Fantaisie sans interruption. — Polichinelle entre, et lorsqu’il est prêt de chanter devant les fenêtres de Toinette, les violons, conduits par Spacamond[[282]](#footnote-282), recommencent la Fantaisie avec ses interruptions. — Spacamond donne des bastonnades à Polichinelle et le chasse, après quoi les violons jouent l’air des Archers, ensuite de quoi l’on chante l’air italien qui suit. » Cet air est celui de N*otte e di* ; il est là écrit tout au long (pour une haute-contre), mais non précédé de son *Prélude*, qui n’a peut-être été composé que plus tard et se trouve au tome VII (ancien cahier xliv), f° 34 v° ; après le premier couplet (le refrain), deux parties hautes (de violon probablement) sont jointes à la basse pour une courte ritournelle, et il en est de même quand ce refrain est repris pour la première fois ; les couplets *Fra la speranza* et *Se non dormite* ont même mélodie ; après le dernier de ces couplets, le refrain se reprend encore, mais non la ritournelle. A la suite de cet air unique, est écrit : « Les violons recommencent aussitôt l’air des Archers. » L’air des Archers et la Fantaisie, à laquelle Charpentier renvoie plus haut, appartenaient évidemment à la partition primitive. On verra mentionné ci-après, p. 510, l’air de *Zerbinette*, et un dernier air pour les violons qu’il ajouta plus tard.

À la scène V du IId Acte, la Grange et Mlle Molière choisissaient sans doute à leur gré la musique qu’ils étaient censés improviser avec les paroles de Tircis et Philis : Charpentier ne parait pas avoir rien composé pour ce Dialogue.

Aux derniers feuillets, p. 57-88, du tome XVI (suite de l’ancien $507$ cahier XVI sans doute), reprend jusqu’à la fin, sur l’ancien papier, la partition primitive.

Au IId intermède : 1° un air de ballet, à trois reprises, pour l’*Entrée des Mores*[[283]](#footnote-283) ; 2° une *Première* et plus longue *Ritornelle* précédant le refrain « Profitez du printemps » : ce refrain était dit par Mlle Mouvant[[284]](#footnote-284) ; une seconde et plus courte *Ritornelle* terminant le refrain ; 3° le chant du couplet « Les plaisirs les plus charmants » pour [Mlle] Hardy, suivi de la reprise du refrain de Mlle Mouvant et de sa petite ritournelle ; 4° un air pour le couplet « Ne perdez pas ces précieux moments », chanté par Mlle Marion ; à la suite revient encore le refrain de Mlle Mouvant, et, cette fois, la grande ritournelle ; 5° un air pour le couplet « Quand d’aimer on nous presse » ; le chanteur là n’est pas nommé[[285]](#footnote-285), mais la clef des hautes-contre désigne suffisamment Poussin, dont le nom est inscrit au-devant de la partie notée à la même clef, dans le duo et le trio qui viennent plus loin ; 6° *les violons entrent Ici* pour une *Ritornelle* qui, après avoir été jouée une première fois, *se reprend* à la fin de chacun des deux couplets qui suivent, le premier pour [Mlle] Hardy, « Il est doux à notre âge », le second pour Mlle Marion, « l’Amant qui se dégage » ; 7° un Dialogue et un Trio ; le Dialogue est distribué ainsi : *Poussin*, « Quel parti  » ; *Marion*, « Faut-il nous en défendre Et fuir ses douceurs ? »(ces deux vers qui, on l’a vu, p. 390, note 1, manquent au livret de 1673, ont été rétablis dans celui de 1674) ; *Hardy*, « Devons-nous... ? » ; — pour le Trio, voyez ci-dessus, p. 390, note 4 : ce trio fut, dans le second et le troisième arrangement, réduit en duo, et toute la scène chantée $508$ par deux solistes seulement ; les noms abrèges de ceux qui chantèrent le troisième arrangement (de Villiers et Mlle Freville) ont été ici rapidement portés sur la partition ; un troisième nom, ou plutôt un mot qu’on peut lire *l’homme*, c’est-à-dire *la haute-contre*, a été inscrit de seconde main au-devant du couplet donné primitivement, on l’a vu plus haut, à Mlle Hardy : « Il est doux à notre âge » ; 8° un premier air de ballet *commence sur la dernière mesure du trio*, et il est suivi d’un second.

Le second arrangement de cet intermède (il est indiqué au f° 55 du même tome XVI ou ancien cahier xvi) ne parait pas avoir différé beaucoup du premier ; seulement, nous le répétons, il n’y a plus que deux virtuoses du chant pour l’exécuter : tous les morceaux sont rappelés dans le manuscrit et attribués soit encore à Poussin, soit à Mlle Babet. A la suite de l’ancien trio, récrit en duo, on lit : *Ritornelle comme ci-dessus* (sans doute la grande)*pour reconduire les Mores. Après la ritornelle, on jouera l’air des Mores ou les Canaries pour faire sauter les singes*. — Une nouvelle Ouverture pour *l’entrée des Mores* (il faut sans doute entendre pour *l’intermède des Mores*) est au troisième arrangement : voyez ci-après, p. 510.

A la Cérémonie des médecins (tome XVI, toujours dans les cahiers primitifs, p. 69-88) : 1° une *Ouverture* à quatre parties[[286]](#footnote-286) ; 2° un air de ballet (séparé de l’ouverture par un répertoire de musique d’église et deux pages blanches) pour *les Tapissiers*, ou, comme il est dit dans le second arrangement, *Pair des Tapissiers pour tendre la salle* ; dans le troisième arrangement vint encore un *second air pour les Tapissiers* (voyez ci-après, p. 510) ; 3° suivant *immédiatement* cette *symphonie* des Tapissiers, *la Marche*, pour la grande entrée de la Faculté ; 4° une « *première Ritornelle* », à faire entendre « après *Atque bonum appetitum* » (mots terminant le premier couplet du *Præses*), et qui se reprend « après *Tant de gens omni genere* » ; 5° une « seconde Ritornelle à dire après *soumissos voyatis* (sic) » et après *plaças honorabiles* ; 6° une « troisième » et plus longue « Ritornelle après *Vostris capacitatibu*s » (derniers mots du *Præses)* ; 7° le grand Ensemble « Bene bene respondere » (voyez ci-dessus, p. 445, note 4), que Charpentier (en indiquant pour réplique *ensuita purgare*) place sans doute par erreur après la seconde réponse du *Bachelierus* : il devait succéder à la première ; il ne se redisait en entier qu’à la fin de l’Interrogation ; après les autres réponses, le Chœur ne chante que le premier vers avec toutes ses $509$ répétitions ; après la réponse faite au IVe Docteur, le Ve Docteur se hâtant de prendre la parole, le Chœur se tait : pour ce morceau, Charpentier nous fait connaître le nom des virtuoses qui l’exécutèrent à l’origine, et que seconda sans doute l’assemblée entière de tout ce qu’elle pouvait avoir de *voix à chanter* : Mlles Mouvant et Hardy (hauts-dessus), Mlle Marion (bas-dessus), Poussin (haute-contre), Forestier (taille), Frison (basse) ; 8° une danse qui, au second arrangement, est appelée *l’Air des révérences*, et ici, au premier, est ainsi expliquée : *Après qu’il a reçu le bonnet de docteur*, *on joue l’air suivant*, *et les danseurs lui font la révérence* ; 9° *après le Remerciement*, le chœur du grand *Vivat*, à cinq parties vocales comme le *Bene bene*, et dirigé au Palais-Royal, on n’en saurait douter, par les mêmes six premiers chanteurs : pour l’accompagnement de ce chant, deux mortiers au moins, bien sonores, accordés comme le sont d’ordinaire les timbales, doivent renforcer le grand et le petit orchestre ; les dix premières mesures, soulignées, forment un petit *Vivat* qui se chante plus loin, après la phrase du Ier *Chirurgus* (voyez ci-dessus, p. 451 et note 1 ; p. 452 et note 5) ; 10° une *Ritornelle* ou air de danse *pour les Chirurgiens et Apothicaires* : elle est jouée d’abord avant la phrase du Ier *Chirurgus* (une taille) « Puisse-t-il voir », puis répétée après la phrase du IId *Chirurgus* (une haute-contre) « Puissent toti anni » ; 11° un *Vivat* à deux (haute-contre et taille), du premier et du second *Chirurgus* évidemment, et ramenant le grand *Vivat* ; 12° ce grand *Vivat* éclatant de nouveau, en finale de la Cérémonie.

Ce divertissement des Médecins resta tel lors du second arrangement (p. 56 du tome XVI), et, sauf un second air des Tapissiers ajouté, lors du troisième.

Au tome VII (anciens cahiers xliv et xlv du compositeur), fos 34 v° et 35 ; et, après la longue intercalation de *la Couronne de fleurs*, f° 51, se lit une sorte de *memento* ou de répertoire, qui fait connaître, avec le nom de quelques nouveaux interprètes, l’état de la partition après son second remaniement : nous allons en reproduire de suite le détail.

*Le Malade imaginaire rajusté autrement pour la troisième fois*. — Ouverture : en *c sol ut fa*, cahier XVII (*celle du second prologue*). — Prologue (*le second prologue*) : 1° « Votre plus haut savoir », pour Mlle Freville, [cahier] XVII, avec ses ritornelles dans le même cahier ; 2° *Satyres* ensuite de « Votre plus haut savoir », cahier XLV. » Ces *Satyres*, *air de danse pour la fin du Prologue du Malade imaginaire rajusté pour la troisième fois*, sont donnés plus loin dans le même tome VII (f° 51 r°), avec cette remarque : « Après cette entrée des Satyres, on joue (*une seconde fois)* l’Ouverture jusqu’au Ier acte, et si elle est trop longue, on continuera à jouer le même air $510$ des Satyres. » — « Ierintermède », dont nous n’avons plus rien dans la partition primitive et avons seulement l’air *Notte e di* au premier remaniement : 1° « *Entrée de Polichinelles chassés par les Arlequins* comme autrefois sur la Chaconne ; 2° après l’entrée, *Prélude* pour *Notte e di :* » ce prélude, à trois parties, est donné ici (f° 34 v°) ; à la fin est cette note : « *Notte e di* transposé *(du ton de* sol mineur *dans lequel il est écrit au second arrangement*) en *e mi la* (*ton du prélude*), avec les ritournelles de la suite pour Mlle Freville (*qui chantait aussi la Plainte de la Bergère*)… Après cette chanson, les violons préludent de caprice en *g ré sol bécarre*, pour donner le ton à M. de Villiers qui chantera *Zerbinetti*[[287]](#footnote-287), après quoi les violons joueront jusqu’au IId acte l’air suivant, » un air d’orchestre, écrit là, à quatre parties. — « IId intermède, des Mores : 1° Ouverture : » cette *Nouvelle ouverture de l’entrée* (c’est-à-dire de l’intermède) *des Mores* est donnée plus loin (f°‘ 51 v° et 52 r°) ; 2° « Ritornelle de « Profitez du printemps », en *d la ré sol*, pour Mlle Freville, pendant laquelle les Mores entrent en cadence et après laquelle on chante « Profitez du printemps », avec ses ritornelles : ensuite de quoi les violons ayant préludé en *a mi la ré* (*encore une transposition*), M. de Villiers chantera « Quand d’aimer on nous presse » en *a mi la ré*. Après quoi les violons jouent la ritornelle en *d la ré sol* (*comme autrefois*), pendant laquelle les Mores figurent. Le reste de la scène est en *d la ré sol*, en changeant fort peu de choses. — IIIe intermède : Cérémonie des médecins : comme à l’ordinaire, excepté qu’il y a un second air d’ajouté pour les Tapissiers, cahier XLVIII. » Ce « *Second air pour les Tapissiers* du *Malade imaginaire* réformé pour la troisième fois, » et à jouer« immédiatement après leur premier air », se retrouve en effet au tome XXII (ancien cahier xlviii), f° 31 v°.

## La gloire du dôme du Val-de-Grâce, poème sur la peinture de monsieur Mignard en l’année 1669[[288]](#footnote-288).

### Notice.

$513$ Le plus fameux ouvrage de Pierre Mignard est la *Gloire[[289]](#footnote-289)* dont il a décoré la coupe, ou, comme on dit plutôt aujourd’hui, la coupole de l’église du Val-de-Grâce. L’amitié de Molière pour l’illustre peintre lui fit écrire le poème où ce grand travail est célébré.

Des jugements divers ont été portés de l’œuvre du poêle, si différente, par le genre auquel elle appartient, de celles qui l’ont immortalisé. Les jugements sévères ne sont pas les moins nombreux. On est rarement disposé à permettre au génie de sortir du domaine où il s’est une fois établi ; les exemples en effet ne manquent pas de lourdes chutes des plus grands esprits, quand, par quelque fantaisie, ou par le hasard d’une circonstance à laquelle ils ont dû se plier, ils ont changé la direction qui longtemps avait paru leur être naturelle. Si une défiance, très-souvent justifiée, nous semblait l’être ici, si nous devions, quoi qu’il en coûte à un éditeur, reconnaître que Molière eût, cette fois, forcé son talent, nous nous sentirions libre de le faire, sans craindre de manquer de respect à sa gloire ; il faut cependant savoir s’il y a lieu d’user de cette liberté.

On est un peu dérouté sans doute par des vers, signés du nom de Molière, qu’a dictés une tout autre muse que celle de la comédie ; mais, bien qu’il soit difficile de se défendre d’abord d’une prévention défavorable, il n’est pas sage d’y céder sans examen.

Nous rencontrons ici une œuvre plus sérieuse que ces $514$ petites pièces de vers dont aucun poète ne se refuse la distraction, qu’à l’occasion aussi le nôtre a écrites, et que nous donnons ci-après sous le titre de *Poésies diverses*.

Disons d’abord ce qui engagea Molière à faire un moment, hors du théâtre, où il régnait, cette excursion inattendue. Son étroite liaison avec Mignard remontait très-haut ; elle s’était formée au temps où il parcourait les provinces avec sa troupe. Le peintre, après vingt et un ans de séjour et de travaux à Rome, qui lui valurent le surnom de *Romain*, était rentré en France à la fin de 1657. S’étant arrêté à Avignon, il y rencontra, dit-on, Molière, et l’on fait dater de cette première rencontre leurs relations amicales, qui devinrent très intimes. Ce sont elles sans doute qui ont engagé Mignard à faire le portrait de Molière, et, comme on croit le savoir, plus d’une fois. Eudore Soulié pense que sa liaison était plus grande encore avec la famille Béjard[[290]](#footnote-290). Il a constaté que « Pierre Mignard, peintre, bourgeois de Paris », fut un de ceux qui signèrent, en 1664, au contrat de Geneviève Béjard[[291]](#footnote-291), et qu’en 1672 Madeleine Béjard le choisit pour un de ses exécuteurs testamentaires[[292]](#footnote-292). Mais il importe peu de rechercher si ces Béjard, auxquels Molière tenait de si près, ont été le trait d’union entre lui et Mignard, ou si l’on ne doit pas supposer le contraire : la sympathie se comprend si aisément entre deux arts fraternels, la poésie et la peinture, et entre deux ; illustres de leur siècle, qu’elle n’a besoin d’aucune particulière explication. En voici une assez étrange que nous propose un petit livre[[293]](#footnote-293), dont nous aurons tout à l’heure à dire quelque chose de plus : « *La Gloire du Val-de-Grâce*, que M. de Molière avait fait[e] en faveur de M. Mignard, dont il aimait la fille. » C’est assez clairement insinuer qu’un tendre sentiment pour la belle Catherine Mignard avait, plutôt que l’amitié pour son père, dicté à Molière *la Gloire du Val-de-Grâce* : pur conte assurément. Catherine, dont le pinceau de Mignard a immortalisé la beauté, et qui devint en 1696 comtesse de $515$ Feuquière, était née à Rome, non, comme on l’a souvent dit, en i652, mais au mois d’avril 1607[[294]](#footnote-294). Elle avait donc onze ans à l’époque où Molière composa son poème, et où l’on voudrait nous faire croire qu’il avait été plus touché de ses charmes que des mérites de l’œuvre du peintre[[295]](#footnote-295).

Le poème, publié au commencement de 1669, était connu dès 1668 par les lectures qu’en fit Molière. Mais pourquoi ne l’écrivit-il pas beaucoup plus tôt ? On en sera moins surpris, quand nous aurons fait connaître quelle fut l’occasion, inaperçue jusqu’ici, de ce travail.

La première pierre des constructions du Val-de-Grâce, de ce monument de la piété d’Anne d’Autriche, avait été posée le 1er avril 1645 par le jeune roi Louis XIV[[296]](#footnote-296). Molière a été très-exact lorsque, dans son premier vers, il a nommé l’église achevée en 1665[[297]](#footnote-297)

Digne fruit de vingt ans de travaux somptueux.

Dès 1663, la fresque de Mignard était peinte, les uns disent après treize mois[[298]](#footnote-298), les autres[[299]](#footnote-299) après un an ou même huit mois de travail. La date de 1663 n’est indiquée qu’approximativement dans ce passage de *la Vie de Mignard*[[300]](#footnote-300) : « Ce ne $516$ fut qu’après avoir achevé le Val-de-Grâce qu’il lui fut possible de se rendre dans le Comtat. Il y resta jusques à la fin de septembre 1664 ; » mais les témoignages de la *Gazette* et de Loret sont plus précis. Dans ses nouvelles datées de Paris, le 18 août 1663, la *Gazette* dit (p. 796) : « L’onze,… la Reine mère, étant sortie pour la première fois depuis sa maladie, alla au Val-de-Grâce  A son arrivée, Elle fut voir la superbe église de ce lieu et les magnifiques modèles du principal autel, avec la peinture de la coupe du grand Dôme.… »

La lettre en vers de Loret, datée du même jour, atteste pareillement que le samedi 11 août 1663 Anne d’Autriche se fit montrer par les architectes la nouvelle église et que là

[…]elle vit la peinture,

Surpassant toute mignature,

De l’excellent Monsieur Mignard[[301]](#footnote-301),

Un des grands maîtres de son art,

Pour servir d’ornement au dôme,

Un des mieux construits du royaume.

Comme il y a cependant ici quelque intérêt à savoir si la date du complet achèvement des peintures de la coupole est bien celle de 1663, on si elle est moins éloignée du temps où Molière les a célébrées, nous ne devons pas négliger de tenir compte d’une autre information donnée par un de nos gazetiers rimeurs, la Gravette de Mayolas. Il nous apprend que beaucoup plus tard, huit mois après la mort de la fondatrice du Val-de-Grâce, Mignard fut pressé par Marie-Thérèse de mettre la dernière main à sa grande fresque[[302]](#footnote-302), et que le public ne fut admis à admirer son travail que le jeudi 16 septembre 1666. Citons ce passage de la lettre écrite, trois jours après, par Mayolas[[303]](#footnote-303) :

Il faut bien que je trouve place

Pour la coupe du Val-de-Grace,

$517$ Qu’on voit clans sa perfection, […]

Faite de la main admirable

D’un peintre fort recommandable,

De fait et de nom très-mignard,

Puisque c’est le fameux Mignard.

Notre aimable et charmante Reine,

Voulant pour la fête prochaine[[304]](#footnote-304)

Que ce dôme, ou coupe, fût fait,

Il nous l’a donné si parfait,

Que dans les plus riches églises

On ne verra point de tableau

Qui soit assurément si beau

Que cette peinture mignarde,

Que depuis jeudi l’on regarde.

On n’est donc pas en droit, dira-t-on, de s’étonner beaucoup que Molière n’ait pas songé à son poème dès le temps où l’on place d’ordinaire l’achèvement de l’œuvre de son ami, et avant celui où elle fut exposée à tous les regards. Il faut remarquer néanmoins qu’entre le 16 septembre 1666 et le moment où l’on doit penser que le poète se mit à l’ouvrage il s’écoula deux années. N’est-ce pas encore avoir longtemps attendu ? Nous croyons avoir trouvé l’explication, que l’on n’avait pas encore donnée, de ce manque apparent d’empressement et d’à-propos. Molière ne prit la plume que dans une circonstance qui rendait très-souhaitable à Mignard le bon office d’une muse amie.

Lorsque Molière forma le dessein de son poème, Charles Perrault venait d’en faire paraître un dont la peinture était aussi le sujet[[305]](#footnote-305). La première édition de cet ouvrage porte le millésime de 1668 ; la *Permission* est datée du 10 décembre 1667. Ce morceau de poésie, quoique Boileau, dans une lettre écrite à Perrault, au temps de leur réconciliation, ait bien voulu le mettre au nombre des « excellentes pièces de sa façon[[306]](#footnote-306), » $518$ ne s’élevait pas au-dessus d’une honnête médiocrité, et n’était pas fait pour empêcher Molière de dormir, pour le provoquer à un tournoi d’esprit. Si nous ne nous trompons, voici où se trouva l’aiguillon.

C’était en l’honneur de le Brun que Perrault avait chanté. L’invocation à la Poésie, par laquelle s’ouvre le poème, est suivie de cette apostrophe au premier peintre de Sa Majesté :

Et toi, fameux le Brun, ornement de nos jours,

Favori de la Nymphe et ses tendres amours,

Qui seul as mérité par ta haute science

D’avoir de ses secrets l’entière confidence,

D’une oreille attentive, écoute, dans ces vers,

Les dons et les beautés de celle que tu sers.

Le poème est d’un bout à l’autre comme un hymne à la louange de ce *seul* parfait artiste *(seul* n’était pas flatteur pour les rivaux), des tableaux qu’il avait peints pour le Roi, des ouvrages exécutés, sous sa direction, par les peintres et par les sculpteurs de l’Académie royale. Mignard, en hostilité déclarée contre le Brun et contre l’Académie, sur laquelle le plus dominateur des peintres exerçait une autorité dictatoriale, dut être fort mécontent des vers de Perrault. Non-seulement celui-ci, que Colbert, devenu en 1664 surintendant des bâtiments du Roi, avait pris pour son premier commis[[307]](#footnote-307), paraissait avoir exécuté, dans son poème, une commande du chef ; mais c’était lui qui, précédemment, obéissant à un assez brutal *Coupelle intrare*, avait été chargé par ce même chef de signifier à Mignard une menace d’exil, s’il persistait dans le refus qu’il n’avait pas craint d’opposer, en 1663, à l’invitation d’entrer dans l’Académie[[308]](#footnote-308).

On a peine à croire que Mignard n’eût aucune connaissance du poème de Perrault lorsque, en cette même année 1668 où il fut publié, il fit imprimer comme œuvre posthume[[309]](#footnote-309) $519$ le très-remarquable poème latin *de Arte graphica*[[310]](#footnote-310) du peintre du Fresnoy, son collaborateur dans les fresques du Val-de-Grâce, le fidèle ami, qui s’était associé à la lutte qu’il soutint contre les volontés de Colbert[[311]](#footnote-311). Il est vrai que le *Privilège* de la publication du peintre-poète est de 1667 et que la *Permission* obtenue pour celle de Perrault est, nous l’avons dit, de la fin de la même année ; mais souvent, par des lectures, les auteurs faisaient connaître leurs ouvrages avant l’impression. Au reste, il importe peu que l’on croie pouvoir conclure de la date des deux privilèges que le poème de du Fresnoy n’a pu être opposé, comme une réponse, au poème de Perrault : Mignard, on l’accordera du moins, dut voir avec plaisir que l’ouvrage de son ami était cependant arrivé à temps pour montrer son béjaune au panégyriste de le Brun et faire honte à ses vides lieux communs. En tout cas, nous aurions eu, $520$ comme on le verra tout à l’heure, d’excellentes raisons pour ne point passer sous silence ce poème latin, quand il ne se rattacherait pas au fait curieux de la bataille de Mignard et de son rival à coups de poèmes. Il y en eut trois (car Molière allait faire paraître le sien) qui, dans cette guerre de la peinture, furent publiés à de très-courts intervalles.

Avoir, par hasard, ou avec intention, répondu à Perrault par l’ouvrage de du Fresnoy, dont le mérite poétique ne pouvait être apprécié que des latinistes, ce n’était pas suffisant. En outre il était désirable de ne pas opposer seulement aux banalités sonores d’une froide versification les préceptes savants d’un peintre versé dans son art, mais aussi à tant d’éloges prodigués à le Brun, un jugement équitable des travaux de son antagoniste. Nous ne saurions dire si Mignard demanda ce service à Molière, ou si l’offre spontanée lui en fut faite par le poète, mais nous n’hésitons guère à penser que *la Gloire du Val-de-Grâce* fut provoquée par *la Peinture* de Perrault : combat, non de deux poètes, trop inégaux en force pour que nous admettions chez Molière une pensée d’émulation, mais de deux seconds amenés sur le terrain du duel par leurs peintres favoris. Il suffit de comparer la première impression du poème de Perrault à celle du poème de Molière, pour trouver dans celle-ci, qui suivit celle-là de très-près, les marques du dessein de lever bannière contre bannière[[312]](#footnote-312). De part et d’autre c’est un bel in-quarto, de pareil aspect, également orné d’estampes et de vignettes. Le Brun avait dessiné $521$ celles de *la Peinture*, qui furent gravées par François Chauveau ; Mignard dessina lui-même aussi et fît graver par le même Chauveau celles de *la Gloire du Val-de-Grâce*. Ces ressemblances extérieures, qu’on ne peut croire fortuites, sentent le défi. Mignard, en le portant, était fort d’une meilleure alliance contractée avec la poésie.

Molière suivit une voie qui ne côtoyait nullement celle de Perrault et le rapprochait de celle de du Fresnoy. Bien qu’il se soit renfermé dans un champ plus limité que celui-ci, c’est vraisemblablement en le lisant que l’idée lui vint de demander à notre langue poétique, à qui les idées modernes sont plus accessibles qu’à la langue morte des latins, l’expression, quelquefois technique, des procédés de la peinture. Qu’il ait écrit ayant sous les yeux le *de Arte graphica*, nous n’en saurions douter. Outre une semblable division des trois parties de la peinture, il a généralement reproduit la doctrine de du Fresnoy, la tenant pour conforme à celle de Mignard, par qui il s’était fait peut-être commenter le poème latin. Il est évident qu’il était pénétré des principes que les deux peintres avaient rapportés de leur studieux séjour en Italie. On reconnaît même qu’en maint passage, et les préceptes qu’il tire des exemples de Mignard, et les termes d’art dont il se sert traduisent ceux de du Fresnoy[[313]](#footnote-313). Nous y reviendrons.

Il ne s’était pas toutefois proposé, comme du Fresnoy, d’écrire un traité didactique. Vanter les fresques du Val-de-Grâce était son véritable sujet. Il semblait assez naturel qu’il eût la pensée de dérouler poétiquement sous nos yeux les religieux tableaux de cette vaste composition. Il se détourna de cette grande route, qui aurait tenté le peuple des rimeurs. $522$ Au lieu de chercher là une matière à vers facilement brillants, et de demander à sa plume de rivaliser avec le pinceau de Mignard, il aima mieux montrer dans l’œuvre du peintre une belle application des théories de l’art.

Lorsque nous avons à dire comment a été appréciée cette tentative, qui l’entraînait loin des sources familières à son inspiration, l’ordre des dates nous fait d’abord rencontrer un juge dont le suffrage compterait peu, si dans l’enthousiasme de ses éloges on ne croyait moins reconnaître son opinion personnelle que l’effet produit par le poème sur les contemporains, au moment même où les lectures de l’auteur lui donnèrent un commencement de publicité. Dans une *Lettre en vers à Madame* du 22 décembre 1668, Robinet annonçant le nouvel ouvrage de Molière, dit que « ce célèbre esprit »

A, depuis peu, fait un poème

Si noble, si brillant, si beau

Et si digne de son cerveau,

Sur la *Gloire du Val-de-Grâce*,

Où le pinceau de *Mignard* trace

Tout ce que son art a de grand,

Que j’ose bien être garant

Qu’en ce bel ouvrage il excelle

Et qu’il tire après lui l’échelle.

Ce Mignard sans doute est fameux,

Et par ses chefs-d’œuvre pompeux,

Qui d’un *Monarque* tout sublime

Lui méritent la haute estime,

Peut, sur les ailes du renom,

Faire en tous lieux voler son nom.

Mais ce renom, à le bien dire,

Ne pouvait mieux se faire instruire

Des merveilles de son pinceau,

Pour en faire un parlant tableau,

Que par les rimes héroïques,

Toutes grandes et magnifiques,

De ce favori des neuf sœurs. […]

Ce poème savant tout autant

Qu’il est fort, pompeux, éclatant,

Et rempli de doctes merveilles

Qui couronnent ses nobles veilles,

$523$ A surpris et charmé tous ceux

Qui l’ont ouï clans maints bons lieux,

Où même avecque tant de grâce,

Suivant sa mémoire à la trace,

Son grand auteur l’a récité,

Qu’au double on étoit enchanté.

Par une faveur sans égale,

J’ai pris ma part à ce régale[[314]](#footnote-314)

Chez une *Illustre* de ce temps,

Dont les mérites éclatants

Sont d’un ordre extraordinaire,

Ainsi que vous pourrez le craire,

Ayant su son nom que voici :

C’est *Mad’moiselle de Bussy*[[315]](#footnote-315).

Méchants vers à part, n’y a-t-il pas eu de plus mauvais estimateurs de l’ouvrage de Molière que Robinet ou ceux dont il a été l’écho ? Nous ne nous étonnons pas des épithètes de *grands* et d*’héroïques* données aux vers du poète ; ils méritent souvent d’être ainsi caractérisés, et qui les aurait, comme les auditeurs réunis chez Mlle de Bussy, entendu réciter avec un accent qui en mettait en relief les traits vigoureux, eût été moins disposé à en méconnaître la grandeur qu’on ne l’a par la suite été trop généralement.

Après cette première louange, on constate une attaque, qui doit être aussi des premiers temps. Le talent du poète, toutefois, n’y est pas nié, et l’on pourrait même y voir un nouveau témoignage du sentiment des contemporains sur l’excellence des vers de Molière. Ils ne sont attaqués que dans $524$ l’admiration qu’ils expriment pour les fresques de Mignard ; et le poète est seulement accusé d’avoir été mauvais juge d’une question d’art qui, pensait-on, échappait à sa compétence : reproche que, plus tard, d’autres encore lui ont fait. Une très-jeune dame écrivit une *Réponse à la Gloire du Val-de-Grâce de M. de Molière*[[316]](#footnote-316), réponse en vers, dans laquelle c’était la Coupe (*la coupole*) elle-même qui parlait. Cette Coupe en voulait beaucoup moins à celui qui l’avait louée qu’à celui qui l’avait peinte ; et sa réclamation ne prétendait rien de plus que flatter, comme l’avait fait le poème de Perrault, la passion de Colbert, qui protégeait le Brun, et s’était déclaré contre Mignard. Quoique Molière ne fût qu’indirectement en cause et n’eût à recevoir que le contre-coup de ce dénigrement d’un ouvrage dont il avait exalté les beautés, la dame voulut lui faire sa part. Adoucissant par des compliments aimables le reproche d’ignorance, elle lui disait en lui envoyant les vers de la Coupe[[317]](#footnote-317) :

Toi qui possède en tout le parfait art de plaire,

Esprit le plus brillant qui soit en l’univers,

Tu diras que la Coupe est mal en secrétaire,

Et qu’il entend fort peu le langage des vers.

J’en demeure d’accord, et ce n’est pas merveille

Que l’on soit ignorant dans le métier d’autrui.

Nous avons sur la Coupe aventure pareille,

Et j’en prends pour témoin ton poème aujourd’hui :

Si tu fais bien des vers, tu sais peu la peinture. […]

On trouve en tes vers l’éloquence et la rime,

Et moi de mon côté j’ai toute la raison.

Eloquent, mais sachant mal ce dont il a parlé, tel a donc été Molière, jugé par cette jeune raison si sûre d’elle-même.

Vauvenargues n’avait pas, comme le secrétaire de la Coupe, à faire sa cour à un ministre puissant, et peu lui importait la rivalité de le Brun et de Mignard ; mais il n’était pas exempt d’autres préjugés, de ceux qu’on a nommés *idola tribus* : sa *tribu* était de celles des écrivains moralistes. Il trouvait $525$ chez la Bruyère « plus d’éloquence et plus d’élévation dans ses images » que chez Molière[[318]](#footnote-318). A propos de notre poème, il a été plus loin que ceux qui se sont contentés de contester à son auteur la connaissance de la peinture : « On trouve dans Molière, dit-il[[319]](#footnote-319), tant de négligences et d’expressions bizarres et impropres, qu’il y a peu de poètes, si j’ose le dire, moins corrects et moins purs que lui. On peut se convaincre de ce que je dis en lisant le poème du *Val-de-Grâce*, où Molière n’est que poète », c’est-à-dire où il n’est pas soutenu par son entente du théâtre.

Un des éditeurs de Molière qui ont senti le plus vivement et apprécié avec le goût le plus fin et le plus sûr les beautés de ses comédies, Auger, se montre médiocrement satisfait de sa *Gloire du Val-de-Grâce*. N’y trouvant guère à louer que l’éloge du caractère de Mignard, par lequel se termine le poème : « Molière, dit-il, s’entendait mieux à peindre le moral de l’homme qu’à décrire les parties et les procédés de l’art qui a pour objet d’en représenter les formes extérieures[[320]](#footnote-320). » Son opinion semble s’être formée d’après celle du célèbre peintre Guérin, à qui il avait demandé quelques observations sur la partie technique et didactique du poème, pour les publier dans les notes de son édition. Il faut, après tout, lui savoir gré de nous les avoir fait connaître. Guérin, sans refuser toute justice à l’œuvre de Mignard, en fait néanmoins remarquer les imperfections avec quelque sévérité, et l’admiration de Molière lui paraît fort exagérée. « Si Molière, dit-il[[321]](#footnote-321), se fût contenté de présenter cette production comme un bel ouvrage, et de le louer comme tel, tout le monde en tomberait d’accord ; mais personne aujourd’hui ne voudra le regarder comme une *merveille*… L’idée première de cette composition est grande et imposante ; la disposition générale $526$ habilement conduite et enchaînée avec art par des groupes souvent intéressants, et dans lesquels beaucoup de figures sont simples et gracieuses. Mais on peut y reprendre aussi la faiblesse du dessin, le défaut d’énergie dans les figures qui en demandent, et souvent de la manière dans les formes et de l’affectation dans les poses. Le style est plus répréhensible encore, et c’est lu partie la plus faible. » Pour se prononcer sur la valeur de ces critiques, il faudrait une compétence qui nous manque. L’amitié a-t-elle fait quelque illusion à Molière ? Ce serait très-pardonnable ; et quand sa partialité serait prouvée, on ne pourrait la trouver fâcheuse que s’il avait vanté ce que tous les bons juges s’accorderaient à condamner ; mais il n’en est rien. Aucun d’eux, pas même Guérin, n’hésite à accorder à la peinture de la coupole une bonne part de louanges. Ajoutons que Molière n’en a pas seul parlé comme d’une œuvre de premier ordre. Charles Perrault lui-même a dit : « La coupe du Val-de-Grâce… est le plus grand morceau de peinture à fresque qui soit dans l’Europe[[322]](#footnote-322). » Nous pouvons citer dans le même sens ces paroles des continuateurs de Moréri[[323]](#footnote-323) : « Les peintures du dôme se font admirer de tous les connoisseurs. Cet ouvrage est le plus grand morceau qui ait été fait en France et a acquis une gloire immortelle à Mignard dit le *Romain*. » Le premier qui en a ainsi jugé, Perrault, n’avait sans doute fait qu’exprimer le sentiment des contemporains. Il ne faudrait pas que Mayolas, dans les vers que nous avons eu l’occasion de citer[[324]](#footnote-324), nous fit douter de ce sentiment, lorsqu’à la peinture dont il admirait les beautés il donne l’épithète de *mignarde ;* elle avait alors le sens de *gracieuse*, et il ne s’y mêlait aucune idée d’afféterie. Piganiol de la Force approuvait le jugement de Perrault, puisqu’il s’en est approprié les termes mêmes[[325]](#footnote-325). C’est ce qu’a fait aussi un appréciateur d’une plus grande autorité, notre contemporain Charles Blanc[[326]](#footnote-326), $527$ qui a signalé toutefois quelques défauts du grand ouvrage de Mignard.

Après ces témoignages, il serait évidemment injuste, même si l’on croit trouver chez Molière quelques hyperboles d’admiration, de le mettre pour cela au nombre de ceux qu’Alceste nomme « loueurs impertinents. » Défendre de la tentation de cette injustice ceux qui jugent de la fresque autrement que lui, est tout ce que nous demandons.

Mais Guérin adresse à Molière des reproches plus graves que celui de n’avoir pas avoir su « mettre de bornes » à ses éloges : il juge qu’il s’est trompé sur quelques-uns des principes de l’art ; il va plus loin encore, notant dans ses vers (et là c’est à l’écrivain même qu’il fait son procès) des expressions inexactes, d’autres inintelligibles et *jetées au hasard*, qui lui semblent un *galimatias double*, au milieu duquel l’auteur ne lui paraît pas s’être lui-même entendu.

Dans la question de la pureté de la doctrine du poète, comme dans celle des mérites ou des défauts de la fresque elle-même, des maîtres seuls seraient autorisés à discuter l’opinion d’un maître. Il nous est du moins permis de remarquer que, dans les théories ainsi contestées, il a dû suffire à Molière de ne rien avancer qui ne fût admis par les habiles de son temps, et qu’il est aussi bien couvert qu’on le peut souhaiter par la conformité de ses préceptes avec ceux du poème de du Fresnoy, longtemps reconnu pour un très-savant traité. Les notes sur les vers de Molière prouveront, comme nous l’avons déjà dit, que du Fresnoy y est suivi de très-près. Ce que Guérin critique le plus, *les contours amples, inégaux, ondoyants*[[327]](#footnote-327)*, tirés de loin*, sont traduits du *de Arte graphica,* $528$ ainsi que *les membres agroupés, balancés sur leur centre*, et les gestes passionnés, *imitant en vigueur les gestes clés muets*[[328]](#footnote-328). Quand Guérin, qui blâme tous ces passages de notre poème, déclare aussi que les *concerts, amitiés, ruptures* des couleurs ont le tort de n’être point des termes techniques, et quand il ne veut y voir qu’un pêle-mêle de mots, dont l’auteur aurait eu peine à donner l’explication, nous ne nous bornerons pas à nous plaindre qu’il oubliât trop ce qu’il ne faut pas refuser à la langue poétique traduisant, suivant son génie propre, la langue des peintres ; il y a mieux à dire : on regrette qu’il n’ait pas été averti que tout cela, bien loin d’être un entassement de vaines paroles tombées de la plume de Molière comme au hasard, se trouve dans les vers de du Fresnoy, qui, au dix-septième siècle, étaient jugés très-intelligibles, et même étaient fort appréciés dans leur doctrine par les connaisseurs en peinture. Nous y rencontrons, par exemple, la *rupture* des couleurs, expression parfaitement technique en ce temps-là. Il serait cependant téméraire de nous engager à soutenir qu’on ne peut signaler aucun passage un peu obscur dans *la Gloire du Val-de-Grâce*, et que de la difficulté d’exprimer poétiquement les choses de l’art Molière s’est tiré partout avec une égale clarté ; mais si quelquefois il lui est arrivé de n’avoir pas trouvé l’expression la plus nette, c’est plus $529$ rarement que Guérin ne l’a cru. N’était que, dans la lecture du poème didactique de du Fresnoy, il faut tenir compte d’une intelligence moins aisée pour nous de la langue dans laquelle il a été écrit, nous demanderions si l’avantage d’une lucidité plus grande n’est pas du côté de Molière.

L’impression que *la Gloire du Val-de-Grâce* a faite à Guérin n’est pas celle qu’en a reçue Charles Blanc, qui n’est pas non plus un juge à dédaigner. « Ce poème, dit-il, est un véritable traité de peinture.… Les règles essentielles de ce grand art y sont énoncées avec beaucoup de précision, de justesse et de fermeté[[329]](#footnote-329) » ; et il en loue les « beaux vers, si maies et si bien frappés[[330]](#footnote-330) ». N’est-ce pas seulement ainsi qu’il est juste d’en parler ? Leur fierté d’expressions, leur vigueur, quoiqu’elle puisse, en quelques endroits, paraître un peu tendue, les ferait plutôt attribuer à la première moitié du dix-septième siècle qu’à la seconde. Il est merveilleux que, venant à peine de quitter la plume admirablement facile qui avait écrit les aimables vers de l’*Amphitryon*, le poète en ait su prendre une qui a, comme un ferme burin, si fortement gravé. Nous devons donc nous féliciter qu’il ait rencontré l’occasion de faire, un moment, infidélité à sa muse préférée. Il a donné là une preuve très-intéressante de la souplesse de son génie poétique.

Boileau faisait grand cas du poème de Molière, comme nous l’apprend Cizeron Rival, qui cite ses paroles telles qu’il les tenait de Brossette. On aimerait mieux qu’elles nous fussent parvenues plus directement ; car il est à croire que nous y trouverions mieux caractérisée la versification de *la Gloire du Val-de-Grâce*. Mais, quoique, en passant par la bouche de Brossette, le jugement de Boileau ait pu perdre quelque chose de la justesse des termes dans lesquels vraisemblablement il avait été exprimé, il ne saurait guère, pour le fond, être mis en doute. Cizeron Rival ne l’a certes pas inventé, lui qui s’étonnait ainsi que Boileau eût pu le porter : « Autant que je puis me connaître en poésie, ce n’est pas son meilleur jugement[[331]](#footnote-331). » $530$ Voici comment, d’après les souvenirs de Brossette, Boileau avait parlé[[332]](#footnote-332) : « De tous les ouvrages de Molière, celui dont la versification est la plus régulière et la plus soutenue, c’est le poème qu’il a fait en faveur du fameux Mignard, son ami.… Ce poème… peut tenir lieu d’un traité complet de peinture, et l’auteur y a fait entrer toutes les règles de cet art admirable. Il y montre particulièrement la différence qu’il y a entre a peinture à fresque et la peinture à l’huile.… » Après avoir cité les vers où sont comparées les deux peintures, Boileau continuait ainsi : « Remarquez, Monsieur,… que Molière a fait, sans y penser, le caractère de ses poésies, en marquant ici la différence de la peinture à l’huile et de la peinture à fresque. Dans ce poème sur la peinture, il a travaillé comme les peintres à l’huile, qui reprennent plusieurs fois le pinceau pour retoucher et corriger leur ouvrage, au lieu que, dans ses comédies, où il fallait beaucoup d’action et de mouvement, il préférait les brusques fiertés de la fresque à la paresse de l’huile. » Une poésie *régulière et soutenue*, ce n’est pas ce qu’ici nous reconnaîtrions surtout, mais plutôt un style dont le trait, comme il convenait dans un ouvrage didactique et savant, était plus profondément marqué, moins léger, que celui du style des comédies ; et cela ne suffit point pour que la lenteur d’un pinceau qui retouche et corrige se fasse sentir dans l’œuvre nullement tâtonnante de Molière. Lorsqu’il devait donner aux secrets de l’art du peintre leur difficile expression, il ne pouvait s’abandonner à une facilité trop coulante. De là quelque effort, au moins apparent. Mais nous croyons qu’il a plutôt rencontré que cherché le style fort, réclamé par son sujet ; et ce qui nous frappe dans son poème, ce sont justement ces *brusques fiertés* qu’on lui accorde plutôt dans ses autres ouvrages. Si donc il était moins douteux que Boileau eût dit exactement et en propres termes ce qu’on lui a fait dire, nous oserions ne pas souscrire à son jugement tout entier. Que du moins il en reste ceci que la grande valeur des vers inspirés par l’œuvre de Mignard y est reconnue, et que l’Aristarque leur donne une belle place, même à côté des vers immortels écrits par Molière pour le théâtre. $531$ Sainte-Beuve, opposant Boileau à Vauvenargues, dont nous avons ci-dessus fait connaître le sentiment, est d’avis que le premier se montre plus fermement judicieux. « Non, ajoute-t-il que j’admette que ce poème du Val-de-Grâce soit bon et satisfaisant d’un bout à l’autre, ou que Molière ait modifié, ralenti sa manière en le composant. La poésie en est plus chaude que nette ; elle tombe dans le technique et s’y embarrasse souvent en le voulant animer. Mais Boileau a bien mis le doigt sur le côté précieux du morceau[[333]](#footnote-333). »

L’excellent critique n’est pas, on le voit, sans accorder bien suffisamment, si ce n’est même plus qu’il ne fallait, à ceux qui ont remarqué des imperfections dans le poème ; il leur aurait peut-être fait moins de concessions, s’il avait su que la comparaison avec les vers de du Fresnoy éclaircit bien des passages techniques et ne permet plus d’y trouver tant d’embarras. Il n’en est pas moins un des vifs admirateurs des beautés de l’ouvrage. Citant, dans son *Port-Royal*, les mêmes vers, d’un si grand caractère, que Boileau aimait à citer ; sur la fresque et sur la peinture à l’huile, il s’écrie : « Quelle opulence ! quelle ampleur ! Comme on sent, à travers cette définition grandiose, la réminiscence secrète et la propre conscience de l’artiste !… Voilà Molière et sa théorie, déclarée par lui comme à son insu ; il nous a livré là sa poétique, comme l’a remarqué excellemment Boileau[[334]](#footnote-334). »

Sainte-Beuve fait encore cette observation que notre poème a « des touches pareilles… à celles de Rotrou parlant peinture de décoration dans *Saint-Genest*[[335]](#footnote-335). » Il avait eu l’occasion déjà, dans son examen de la tragédie de Rotrou[[336]](#footnote-336), de faire ce rapprochement, très-frappant en effet, et qui ne saurait étonner, les vers de l’auteur de *Saint-Genest* étant de l’école de Corneille, vers laquelle il est visible que le style de Molière, surtout dans son *Val-de-Grâce*, inclinait volontiers. La comparaison toutefois avec Rotrou n’est possible que pour la facture des vers, ou, ce qui serait mieux dit, pour quelques-unes $532$ de leurs *touches*, suivant l’expression de Sainte-Beuve. Dans le *Saint-Genest*, il y a seulement quelques conseils donnés en passant, et en peu de mots, au peintre de décors, tandis que Molière, dont la grande peinture était le sujet même, a eu à en développer les principes essentiels.

Il n’était pas inutile de citer les suffrages de grande autorité qui n’ont pas manqué à cet ouvrage de Molière, dont ou s’est trop habitué à parler avec un très-injuste dédain. Parmi ceux qui l’ont inconsidérément déprécié, il faut compter plus d’un admirateur du poète comique[[337]](#footnote-337).

Les critiques plus modérés et plus dignes d’être entendus, qui se sont contentés de faire des objections soit aux éloges, excessifs à leur avis, donnés à Mignard, soit à quelques-unes des règles de l’art proposées par Molière, parfois aussi de reprocher au style de son ouvrage certaines duretés et obscurités, ont été unanimes à admirer la fin du poème, où la cause d’un ami est plaidée, avec une éloquence si fière, auprès de Colbert. Mignard avait irrité le puissant ministre, parce qu’il était du parti des Maîtres peintres contre l’Académie royale[[338]](#footnote-338) $533$ et qu’il avait résisté, comme nous l’avons déjà dit, à l’ordre, appuyé de menaces, de s’enrôler dans cette académie gouvernée par le Brun. Molière, évitant, comme il était sage de le faire, un terrain trop brûlant, n’a excusé, et très-noblement, le peintre que d’une sauvagerie, respectable chez les grands travailleurs, auxquels le temps manque pour les complaisants devoirs des visites. Quel art, dont la délicatesse n’ôte rien à la force, lorsqu’il parle des grands hommes qui ne fout leur cour que par leurs ouvrages ! Il y a là des vers superbes, qui n’honorent pas seulement son talent, mais son caractère.

Ce poème a été publié pour la première fois sous ce titre :

LA GLOIRE

Du

VAL-DE-GRACE.

A PARIS,

chez Jean Ribou, au Palais,

vis-à-vis la porte de l’Eglise de la Sainte-Chapelle,

à l’image Saint-Louis.

M.DC.LXIX.

*Avec Privilège de Sa Majesté*.

C’est un in-quarto, de 24 pages, avec des dessins de Mignard gravés par F. Chauveau. An verso du titre est un *Extrait du Privilège du Roy*. Ce privilège est donné à Molière, le 5 décembre 1668, pour cinq années. Molière en cède le droit à Jean Ribou. Néanmoins, du consentement sans nul doute de celui-ci, le poème avait été aussi publié en 1669, chez Pierre le Petit, imprimeur et libraire ordinaire du Roi. La composition est toute semblable ; et si dans l’exemplaire qui est sous nos yeux il y a 26 pages au lieu de 24, c’est que le feuillet du titre est suivi d’une estampe de Mignard, que ne donne pas l’exemplaire que nous avons vu de Jean Ribou. Elle représente Minerve conduisant la Peinture vers Apollon, qui tient la lyre et est entouré des Muses.

Dans la réimpression que donne le tome IV de l’édition de 1682, le titre est :

« *La Gloire du Dôme du Val-de-Grâce*, poème sur la $534$ peinture de Monsieur Mignart, par M. de Molière en l’année 1669. » L’édition de 1674 a le même titre, mais sans les mots « de Monsieur Mignart », ce qui change le sens, et fait du poème de Molière un traité sur la peinture. Elle n’a pas non plus « en l’année 1669 ».

## Poésies diverses.

### Notice.

$563$ A l’exemple des précédents éditeurs, nous avons réuni, sous le titre de *Poésies diverses*, quelques petites pièces de notre auteur.

Si le très-spirituel et très-charmant *Remerciement au Roi*, qui est de l’année 1663, n’avait dû être mis dans notre édition à la place que lui marque sa date, c’est-à-dire à la suite de l’*École des femmes*[[339]](#footnote-339), il eût naturellement été donné ici comme une de ces *Poésies diverses*, et non certes comme la moins agréable.

Avec le poème de *la Gloire du Val-de-Grâce*, qui s’en distingue par son étendue, comme par sa valeur, et que, par cette raison, il n’a pas fallu y mêler, ces petites pièces sont, en dehors du théâtre de ¡Molière, tout ce qui nous reste de lui : nous ne disons pas tout ce qu’il a écrit.

Non-seulement il est probable que nous avons perdu beaucoup de petits vers qui coûtaient peu à sa plume facile, mais nous savons avec certitude que nous avons fait une perte bien plus regrettable, dont on nous permettra de parler ici, quoiqu’il s’agisse de bien autre chose que de bagatelles à insérer dans les *Poésies diverses*.

Personne n’ignore que Molière avait traduit, partie en vers, partie en prose, presque tout le poème de Lucrèce *de la Nature des choses*, mais que de cette traduction on n’a pas même retrouvé de fragments, le couplet d’Eliante dans *Le Misanthrope*[[340]](#footnote-340) pouvant à peine passer pour nous en avoir $564$ conserve un. Il n’a jamais été rien dit de certain pour expliquer la disparition, la destruction de cet ouvrage des années de jeunesse, continué plus tard, dit-on ; mais qu’il ait existé, c’est un fait que mettent hors de doute les témoignages de Chapelain, de l’abbé de Marolles, de Brossette[[341]](#footnote-341).

Puisque avant de parler des petites productions de Molière, nous n’avons pas cru hors de propos de rappeler que, parmi ceux de ses écrits qui sont étrangers au théâtre, il y en eut deux de grande valeur, dont l’un, inspiré par la fresque de Mignard, a été donné ci-dessus, dont l’autre s’est perdu, nous sommes amené à mentionner ici l’attribution, qui lui a été faite récemment, d’un ouvrage qu’assurément on n’aurait non plus songé, si l’on avait pu y reconnaître quelque vraisemblance d’authenticité, à classer parmi ses *Poésies diverses*.

Ce n’est rien de moins qu’une œuvre poétique de plus de six mille vers. L’avoir rendue à la lumière serait une conquête d’un grand prix, si elle pouvait soutenir l’examen.

Le manuscrit, qui a été publié sous le titre, qu’on a trouvé bon de lui donner, mais qu’il ne porte pas si naïvement, de *Livre abominable*[[342]](#footnote-342) contient cinq dialogues, où les ennemis de Foucquet sont mis au pilori comme les plus infâmes scélérats. De quelles preuves l’éditeur de ces haineuses satires a-t-il appuyé sa prétention d’en faire endosser la paternité, très-peu honorable, à un de nos plus grands poètes, qui, en même temps, a laissé le renom d’un très-honnête homme ? Voici le moins frivole prétexte que jusqu’à cette heure on ait mis en avant. Dans *Le Misanthrope*, Alceste se plaint que de lâches ennemis lui aient attribué « un livre abominable[[343]](#footnote-343) ». Nous tenons pour très-vraisemblable que, par la bouche d’Alceste, c’est Molière qui nous apprend de quel crime on le chargeait lui-même.

$565$ Ceci accordé, il s’agissait de découvrir un livre qui satisfit à la double condition d’être *abominable* et d’avoir pu courir par le inonde vers le temps où Molière écrivait son *Misanthrope*. Or, nous dit-on, le manuscrit qu’on a trouvé la remplit parfaitement.

On oublie que, pour juger suffisant l’indice auquel on nous invite à nous fier, il faudrait supposer qu’à la même date nous ne saurions trouver aucun autre livre « de qui la lecture *fut* même condamnable[[344]](#footnote-344) ». Nous ne doutons pas, au contraire, qu’il ne puisse se présenter plus d’un concurrent. Remarquons, d’ailleurs, qu’on n’a pas eu simplement l’ambition d’avoir mis la main sur l’écrit méchamment imputé à Molière, ce qui aurait du moins un intérêt anecdotique, mais d’avoir reconnu, en dépit de la protestation indignée d’Alceste, qu’il est réellement de l’auteur du *Misanthrope*.

Un autre genre de preuves devient dès lors nécessaire. Les témoignages manquant, ces preuves, qui d’ailleurs resteraient conjecturales, ne sauraient être tirées que du style du pamphlet rimé, où l’on est tenu de nous montrer la marque particulière de notre grand poète. Elle est sans doute de celles qui, dans un si long ouvrage, seraient difficiles à méconnaître. Mais c’est justement l’absence de cette marque, c’est, nous le disons même, une marque toute contraire, qui démontre la fausseté de l’attribution. Dans ce fatras, où çà et là le versificateur étincelle, que de négligences, que d’incorrections, dont jamais la plume de Molière n’a pu se rendre coupable ! Et comme tout y est diffus, traînant, d’une ironie monotone, plein de fastidieuses redites, d’insupportables longueurs ! Dans des scènes dialoguées, qui auraient dû être une vraie comédie, pas un trait qui dessine les caractères, qui nous les montre différents les uns des autres, et, par conséquent, réponde au don propre et singulier de Molière ; pas une raillerie fine, pas une piquante saillie. On y rencontre continuellement de tels défauts de style, que, dans l’impossibilité de les mettre sur le compte d’un grand écrivain, on a trouvé commode de supposer que tout n’est pas de la même main. C’est ce que nous ne saurions admettre ; nous constatons des inégalités, sans $566$ pouvoir distinguer là plusieurs manières. Ceux qui se sont flattés de les distinguer auraient du signaler où ils ont cru trouver Molière. Nous ne refusons pas de louer, dans cette longue et lourde déclamation, quelques beautés de style, plus d’un trait vigoureux. Le morceau qui nous paraît en contenir le plus est la lettre de Foucquet écrite au Roi. Oui, voilà bon nombre de vers bien frappés et d’une remarquable énergie ; mais ceux-là mêmes, ce n’est jamais Molière qu’ils nous rappellent.

Les objections de la critique littéraire paraîtront peut-être à quelques personnes d’une évidence plus difficile à contester que les objections morales. A nos yeux toutefois celles-ci ne valent pas moins. Molière n’était pas homme à verser ainsi l’outrage sur le Roi, sur son protecteur. Et quelle raison lui connaît-on d’avoir pris avec cette partialité violente la défense de Foucquet ? Est-ce parce qu’il avait eu l’honneur de faire représenter ses *Fâcheux* dans la grande fête de Vaux, probablement bien moins sur l’invitation du surintendant que sur celle de Louis XIV ?

Ce qui peut, non pas excuser l’éditeur du prétendu *Livre abominable* de la légèreté de ses conjectures, mais le consoler de l’incrédulité qu’il a rencontrée, c’est que sa publication, outre qu’elle a fait connaître une oeuvre à laquelle on est loin de refuser toute valeur littéraire, n’est pas sans intérêt pour l’histoire des pamphlets du temps\* mais, de ce côté, elle ne nous regarde en rien ici. Si nous n’avons pas dû feindre de l’ignorer, c’est qu’elle a fait quelque bruit et a fort ému, comme une injure, involontairement sans doute faite à Molière, ses nombreux admirateurs.

Nous avons saisi la seule occasion, qui se soit offerte à nous, de ne rien passer sous silence de ce qui se rattache à l’histoire des excursions faites ou supposées faites par Molière hors de son domaine comique ; il est temps d’en venir aux *Poésies diverses*, véritable objet de cette *Notice*.

Ce n’est pas là que les attributions fausses, ou seulement douteuses, pourraient faire une très-grave injure à la gloire de Molière ; la circonspection toutefois reste un devoir. Nous n’avons donc rien admis qui ne fût d’une authenticité démontrée, nous tenant en garde contre l’ambition de trouver du nouveau et de grossir le recueil de ces petites pièces, $567$ n’hésitant même pas à le diminuer au besoin. Les moindres traces des *Poésies diverses* de Molière avaient été, avant nous, patiemment cherchées ; et l’on n’avait pas toujours assez craint d’en suivre de trompeuses. Nous ne voudrions pourtant pas décourager les persévérantes investigations, comme celles, par exemple, auxquelles s’était livré feu M. Paul Lacroix, et qu’il avait soumises à l’examen des critiques[[345]](#footnote-345). Nous n’avons refusé d’en faire notre profit qu’après y avoir donné notre attention. Qui pourra dire qu’en les recommençant avec plus de circonspection, on n’arrivera pas à quelque découverte dont les preuves seront plus solidement établies ?

Nous ne sommes pas les premiers à dire qu’il y avait surtout danger de confondre notre poète avec Louis de *Mollier* ou de *Molière* (les contemporains donnaient à son nom tantôt l’une, tantôt l’autre orthographe[[346]](#footnote-346)),

Lequel, outre le beau talent

Qu’il a de danseur excellent,

Met heureusement en pratique

La poésie et la musique.

Dans le passage de *La Muse historique* où Loret parle ainsi de lui[[347]](#footnote-347), il le nomme *le sieur de Molière*.

Les homonymes quelquefois sont gens à causer des ennuis. Nous ne croyons pas cependant que notre poète ait jamais senti, de son vivant, le besoin de dire au sien :

Qui de t’appeler de ce nom

A pu te donner la licence[[348]](#footnote-348)?

C’est devant la postérité seulement, et lorsqu’on s’est mis en quête de ses moindres bluettes poétiques, que s’est trouvé incommode pour lui ce second *moi*, célèbre en son temps par sa danse, par sa musique, par la poésie même dont il ornait les ballets de cour, avant la grande réputation de Bensserade. On trouvait de l’agrément à ses vers, à ses chansons ; et il est naturel qu’on en ait souvent inséré dans les Recueils imprimés ou manuscrits. Quand on rencontre là de petites pièces signées du nom de *Molière*, mais non précédées des initiales J. B. P. (Jean-Baptiste Poquelin), 0n doit donc y regarder de près et ne pas se hâter de les donner à notre auteur[[349]](#footnote-349). Le discernement n’est sans doute pas aussi facile dans ces bagatelles que s’il s’agissait d’ouvrages plus sérieux ; il nous paraît néanmoins qu’une erreur d’attribution est souvent impossible. C’est ce que nous devrons appuyer de quelques exemples ; mais il serait long et vraiment superflu d’examiner une à une les nombreuses poésies que l’on a, sans indices sérieux, prêtées à Molière ; et il suffira de citer celles dont bien des personnes pourraient s’étonner qu’il ne fut tenu aucun compte, celles qu’au premier abord quelque chose semble recommander à l’attention.

Dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale, M. P. Lacroix a trouvé signées du nom de *Mollier* des *Stances irrégulières sur les conquêtes du Roi*, *en* 1667[[350]](#footnote-350). Ce sujet convenait bien au vrai Molière, l’auteur de ces autres vers a*u Roi sur la conquête de la Franche-Comté*[[351]](#footnote-351), ceux-là très-authentiques, et d’une noble simplicité. Mais pour célébrer les victoires du $569$ Roi, personne n’avait de privilège ; et comment croire de la même main les deux compliments ? L’auteur du premier plaisante très-lourdement, et l’on n’a jamais fait plus méchantes pointes. Laissons ces stances au baladin. *Le Moliériste*, d’ailleurs, nous a appris[[352]](#footnote-352) que, dans une vente faite cette année de *Lettres autographes et pièces historiques* ayant appartenu à M. Monmerqué, se trouvait un volume manuscrit de Tallemant des Réaux[[353]](#footnote-353), qui contient des vers de Molière « de la Musique du Roy » sur les conquêtes en Flandres (1667 et 1668). Ce sont sans doute les mêmes que M. P. Lacroix a tirés d’un manuscrit de la Bibliothèque nationale ; et dès lors plus la moindre incertitude.

Une épigramme, que, dans *Le Songe du Resveur*[[354]](#footnote-354), imprimé en 1660, on nous dit être de Molière, ne peut être rejetée par la crainte d’un de ces quiproquo auxquels a donné lieu le malencontreux homonyme : c’est sous le nom de Molière, le grand comique, que, sans équivoque possible, elle est donnée. Il n’en est cependant pas l’auteur, et ceux qui en ont autrement jugé, parce que la date de l’opuscule leur a semblé écarter l’idée d’une fausse attribution, n’ont pas fait attention que toutes les épigrammes prêtées par ce *Songe* à différents auteurs s’annoncent très-clairement comme imaginaires. « Ce Songe, est-il dit dans l’avis *au Lecteur*, est fait sur un autre Songe[[355]](#footnote-355). » On a voulu en effet répondre par un jeu d’esprit du même genre à *la Pompe funèbre de Scarron*[[356]](#footnote-356), qui venait de paraître, et ne se donnait aussi que pour une fiction, pour un rêve. Dans les pages qui servent d’introduction à *la Pompe funèbre*, « le Député des Comédiens disoit à M. Scarron : « Puisque vous desirez, Monsieur, de faire un testament, $570$ veuillez, de grâce, élire un successeur, avant que de mourir[[357]](#footnote-357).… » Molier fut ensuite mis sur le tapis, parce que les libraires avaient gagné à ses Précieuses ; mais M. Scarron le refusa tout net, disant que c’était un bouffon trop sérieux[[358]](#footnote-358). » Ce trait qui mettait Molière hors des domaines du burlesque, sur lesquels il n’avait aucune prétention, et ne lui fit sans doute aucune peine, fut ainsi repoussé par *le Rêveur*[[359]](#footnote-359) :

*Épigramme de M. Molière, dont le même auteur a dit : c’est un bouffon trop sérieux*.

Ce digue auteur n’étoit pas ivre

Quand il dit de moi dans son livre :

*C’est un bouffon trop sérieux*.

Certe il a raison de le dire,

Car s’il se présente à mes yeux,

Je l’empêcherai bien de rire.

Outre cette épigramme, il y en a d’attribuées aussi, dans le même *Songe*, à tous les auteurs que *la Pompe funèbre de Scarron* avait mis en scène : à Quinault, à Boyer, à Bois-Robert, à Cotin, à l’abbé de Pure, à de Villiers, à Magnon, à Bensserade, aux deux Corneille, etc. Qui voudra s’imaginer de mettre ces épigrammes dans leurs œuvres ? C’est dans un rêve, on ne cherche pas à nous laisser nous *y* méprendre, que l’auteur les a entendues de la bouche des Muses, qui les présentaient à Apollon. Il est, d’ailleurs, aisé de reconnaître qu’elles ont toutes la marque de la même fabrique. Ce sont d’innocents mensonges sortis de la porte d’ivoire, l’auteur en fait suffisamment l’aveu, lorsque, à la fin de son opuscule, une « risée imprévue » le tire de son rêve ;

Car son éclat qui fut fort haut

Me fit réveiller en sursaut.

Nous ne regrettons pas qu’en se flattant d’avoir recueilli dans *le Songe du Rêveur* des vers inédits de Molière, on ait tiré de l’obscurité cette petite satire écrite par un de ses amis : elle n’est pas sans intérêt pour qui cherche partout les traces $571$ des témoignages contemporains dignes d’être recueillis par les historiens de sa vie et de ses ouvrages[[360]](#footnote-360).

*Le Rêveur* nous apprend que *la Pompe funèbre de Scarron* est de Somaize[[361]](#footnote-361), ce « maître faquin », coupable aussi, comme il le fait dire à Érato, d’avoir dérobe’ à Molière ses *Précieuses*[[362]](#footnote-362). On le garrotte et on l’oblige à la confession de ses fautes. Apollon ordonne de le berner.

« Ce faquin a choqué Molière.

Qu’il lui fasse amende honorable.

— Je liens ce pauvre misérable,

Reprit Molière d’un ton doux,

Fort indigne de mon courroux[[363]](#footnote-363). »

Cette mansuétude de Molière montre bien que l’on a entendu ne faire qu’une plaisanterie en mettant sur son compte l’épigramme avec ses menaces.

Voici un trait d’un plus grand prix pour les biographes de Molière, et tout à fait remarquable sous la plume d’un contemporain, qui pouvait bien connaître son caractère. Lorsque Somaize, après avoir demandé pardon à Apollon, aux Muses, à Molière, est, au milieu des éclats de rire, berné dans une couverture :

Molière, *qui n’est pas rieur*,

En rit aussi de tout son cœur[[364]](#footnote-364).

Celui qui a tant fait rire ne riait donc pas volontiers hors de ses comédies.

$572$ Une longue pièce en vers irréguliers et deux madrigaux, que donne une ancienne copie découverte par le marquis de la Garde chez un bouquiniste d’Avignon, ont été, en 1859, attribués à Molière[[365]](#footnote-365). On croyait y reconnaître son écriture. Il est toujours difficile aux experts de se prononcer avec certitude, mais surtout, comme c’est le cas pour cette écriture, lorsqu’ils n’ont à leur disposition que des éléments de comparaison si insuffisants, fournis par quelques signatures. Il est sage alors d’avoir plus de confiance dans l’appréciation littéraire. Celle-ci ne saurait être favorable à l’attribution. Après avoir lu sans prévention ces poésies, nous n’admettons pas que Molière amoureux soit resté si au-dessous de Boileau, chantant sa Sylvie, et ait jamais exprimé sa passion dans cette froide langue de la plus lourde galanterie, dans un style qui ne le distinguerait en rien des adorateurs *d’iris en l’air*. Les lettres P. A. B., au bas de la pièce principale, paraissent bien être une signature par les initiales du nom de l’auteur inconnu. L’explication : *Pour Armande Béjart*, est ingénieuse, trop ingénieuse ; ces mots, qui indiqueraient à quelle belle l’envoi était fait, ne seraient à leur place qu’en tête de la pièce de vers.

Le *Bulletin du Bibliophile*, juillet et août 1853[[366]](#footnote-366), a publié une chanson tirée d’un manuscrit où elle porte ce titre : *Chanson faite par feu Molière*. Ce manuscrit avait été acheté par le baron de Stassart de Bruxelles, à la vente des livres du roi Louis-Philippe en mars 1852[[367]](#footnote-367). La chanson s’y trouve au milieu de poésies autographes de Mlle Caumont de la Force. Comme les plaisanteries, lestement tournées, y sont au fond très-grossières, nous devions souhaiter que le peu attrayant devoir nous fût épargné de ne pas refuser une place dans une édition complète à cette production d’une muse trop libre. Ce n’est point cependant notre scrupule, quelque naturel qu’il fût, qui nous a suggéré la conviction que si les licencieux couplets sont en effet d’un Molière, ce *feu Molière* doit être, cette fois $573$ encore, le danseur chansonnier. Il y a là une recherche du bel esprit qui ne fut jamais le défaut de notre Molière.

Nous remarquons, entre autres couplets, le dixième, dont une ressemblance assez marquée avec le sonnet d’Oronte n’aurait pas permis à l’auteur du *Misanthrope* de se moquer si fort du méchant goût de son poète de cour.

A notre sentiment, on peut faire des objections à peu près aussi fortes, et de même nature contre l’attribution à Molière des *Stances galantes*, qu’Aimé-Martin a le premier insérées dans son édition de 1845[[368]](#footnote-368). Il les avait tirées des *Délices de la poésie galante*, publiées chez Jean Ribou en 1666 (première partie, p. 201). Ces *Stances* y sont signées Molière.Nous avons surabondamment averti de l’équivoque de cette signature. Ces stances, qui flattent l’oreille, peuvent d’abord faire quelque illusion ; et leur galanterie précieuse a un certain air agréable ; mais notre poète était ennemi de la préciosité et des fausses gentillesses dont le sens net échappe lorsque l’on prend la peine de le chercher. Nous ne pouvons croire qu’il eût jamais écrit :

Et lors qu’on aime et que le cœur soupire,

Son propre mal souvent le satisfait.

Le mal d’aimer, c’est de le vouloir taire. […]

Qu’étant des cœurs l’unique souveraine,

Dessus le vôtre Amour agisse en roi.

N’est-ce point prétentieux, alambiqué, peu intelligible ? Dans les comédies qui lui étaient demandées pour les fêtes galantes de Versailles ou de Saint-Germain, dans des intermèdes pastoraux ou mythologiques, Molière a quelquefois écrit des vers où quelque fadeur était inévitable ; mais qu’on les compare à ceux de ces *Stances* ; qu’on relise le *Récit de l’Aurore*, qui est la scène première du premier intermède de *la Princesse d’Élide*[[369]](#footnote-369)*;* le *second air* de la scène XV et dernière de *la Pastorale comique*[[370]](#footnote-370), dans lequel est développé ce même thème rebattu du conseil donné à la jeunesse de mettre à profit $574$ une saison si prompte à fuir sans retour ; et encore le chœur des bergers et des bergères dans la dernière scène des *Amants magnifiques*[[371]](#footnote-371). Il ne s’agit pas de chercher là des beautés de premier ordre ; c’est du moins d’une langue claire et franche, sans faux brillants, sans entortillement ; et l’on reconnaît l’écrivain de bon goût jusque dans ces lieux communs de morale galante, nous ne dirions pas aujourd’hui comme Boileau « de morale lubrique », dont il fallait payer le tribut à la musique des *Divertissements*.

Notre avis est donc de rejeter décidément les *Stances*. Quelques personnes cependant, habituées à les lire dans les éditions de grande autorité, pourraient regretter de ne pas les trouver ici. Par cette seule raison et par une déférence peut-être excessive à des précédents qui risqueraient de nous être objectés, nous les donnons ci-après, mais seulement parmi les *Poésies diverses attribuées*.

Nous y avons mis également le couplet que d’Assoucy[[372]](#footnote-372) dit avoir été composé à Béziers par Molière, pour être le premier de la chanson destinée à Christine de France, duchesse de Savoie. Il n’y a pas de raison de croire qu’en se recommandant dans ses chansons du nom d’un collaborateur illustre, d’Assoucy ait voulu faire une des facéties dont il avait l’habitude. Il est plus vraisemblable que Molière s’est réellement amusé à prêter au musicien le secours du pauvre couplet. Mais comment savoir si celui-ci l’a exactement écrit sous la dictée de Molière, et, citant de mémoire une si insignifiante bagatelle, n’y a pas mis un peu du sien ? Ce n’est d’ailleurs pas la peine de s’en beaucoup inquiéter.

On trouvera encore parmi les *Poésies diverses attribuées* des vers dont l’authenticité cependant est pour nous à peine douteuse. Nous parlons de ceux que, sans en nommer l’auteur, nous a conservés le cahier manuscrit de la musique de Charpentier pour *La Comtesse d’Escarbagnas*[[373]](#footnote-373). M. Louis Moland, le premier, $575$ les a signalés dans *la Correspondance littéraire* du 25 août 1864 (p. 294-296[[374]](#footnote-374)). On a expliqué, à la page 602 de notre tome VIII, que, suivant toute apparence, ce sont des chants composés pour la reprise du *Mariage forcé*, lorsque cette pièce fut jouée en 1672 avec *La Comtesse d’Escarbagnas*. M. Moland a craint d’affirmer que les paroles de ces chants fussent de Molière ; car il n’y a pas à en donner de preuves positives. La présomption du moins est très-forte. Il est difficile de ne pas reconnaître, dans des paroles qui conviennent si bien au *Mariage forcé*, les intermèdes nouveaux de cette pièce ; et Molière aurait-il confié à un autre le soin de les écrire pour le collaborateur chargé par lui de substituer sa musique à celle de Lulli ? En même temps il nous semble que ces vers, d’un tour facile, rappellent ceux du même genre que Molière a écrits, et sont bien dans sa manière.

Il n’est pas besoin que nous nous étendions ici sur celles des *Poésies diverses* que nous avons admises comme incontestablement authentiques. Les notes dont chacune d’elles est l’objet suffisent pour établir cette authenticité, comme pour donner les explications utiles.

|  |  |
| --- | --- |
| 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. L’Achevé d’imprimer du premier tome est du 25 mai. [↑](#footnote-ref-1)
2. La date du *Privilège*, qui est de 1670 (voyez ci-après, p. 54), ne permet pas de croire que ç’ait été beaucoup plus tard ; mais il ne faut pas chercher de preuve dans l’assertion de Cailhava (*de l’Art de la cmédie*, tome II, p. 251) que Mme Dacier préparait un commentaire de l’*Amphitryon* de Plaute, où elle voulait démontrer l’infériorité de l’*Amphitryon* de Molière (janvier 1668), lorsqu’elle apprit que le poète songeait à faire jouer *Les Femmes savantes*. L’âge qu’elle avait alors réfute l’erreur de Cailhava, commise avant lui par Voltaire. Voyez aux pages 341 et 342 de notre tome VI. [↑](#footnote-ref-2)
3. Voyez ci-après, p. 54, le *Sommaire* de Voltaire. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Satire* X, vers 439 et 440. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Ibidem*, vers 445-447. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Ibidem*, vers 451. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Notes historiques sur la vie de Molière*, p. 173 de la 2e édition in-12. [↑](#footnote-ref-7)
8. Et non en 1669, comme on l’a imprimé ici et dans un autre passage du même écrit de Rœderer. Est-ce aussi une faute de l’imprimeur qui a fait dire à l’auteur (p. 311, note) que, dans *la Comtesse d’Escarbagnas*, Molière fit une sortie contre la *Gazette de Hollande* en 1663 ? [↑](#footnote-ref-8)
9. *Mémoire pour servir à l’histoire de la société polie en France* (1835), p. 306. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Mémoire pour servir à l’histoire de la société polie en France* (1835), p. 308. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Ibidem*, p. 305 et 306. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Ibidem*, p. 309. [↑](#footnote-ref-12)
13. Tome III, p. 23. [↑](#footnote-ref-13)
14. Page 143. [↑](#footnote-ref-14)
15. Voyez la *Gazette* du 2 janvier 1666. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Carpentariana* (Amsterdam, 1741), p. 55. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Ibidem*, p. 56. [↑](#footnote-ref-17)
18. Voyez la *Notice* des *Précieuses ridicules*, au tome II, p. 6. [↑](#footnote-ref-18)
19. Tome III, p. 23. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Œuvres de Boileau Despréaux* (1716), tome Ier, p. 31, fin de la *Remarque* sur le vers 60 de la satire III. [↑](#footnote-ref-20)
21. Surtout si l’on se souvient *qu’intrique*, pour *intrigue*, était une orthographe admise au dix-septième siècle. — Il y a presque du même temps que *les Femmes savantes* une comédie de Montfleury, intitulée *Trigaudin*. Le *Registre de la Grange* nous apprend qu’elle fut jouée huit ou neuf fois, du 26 janvier 1674 au 16 février suivant. [↑](#footnote-ref-21)
22. Lettre 255, tome II, p.524. Nous n’avons pas le texte autographe de cette lettre ; mais elle a été donnée, dans la Collection des grands écrivains, d’après une ancienne copie où les changements, quand il y en a, ne sont jamais comme serait celui-ci, des corrections volontaires. – Déjà, dans une lettre du 1er mars (lettre 253, *ibidem*, p. 515), Mme de Sévigné parlait d’une comédie de Molière qui devait être lue chez la Rochefoucauld. Cette fois, elle ne la nomme pas ; ce ne pouvait être que *Les Femmes savantes*. [↑](#footnote-ref-22)
23. Page 97. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Mélanges historiques recueillis et commentés par Monsieur\*\*\** (on nomme J. de la Brune), 1 volume in-12 : voyez à la page 70. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Œuvres galantes en prose et en vers de Monsieur Cotin*, à Paris, chez Estienne Loyson, MDCLXIII, 1 volume in-12. L’achevé d’imprimer est du 16 décembre 1662. Le sonnet est à la page 386, le madrigal aux pages 443 et 444. [↑](#footnote-ref-25)
26. Dans une note sur la scène II de l’acte III, au vers 751, p.206 du tome VI (1845). [↑](#footnote-ref-26)
27. Voyez ci-après, p. 55, la fin de son *Sommaire*. [↑](#footnote-ref-27)
28. *Le Misanthrope*, acte III, scène IV, vers 951 et 952. [↑](#footnote-ref-28)
29. A la page 46 de *La Critique désintéressée sur les satires du temps*; l’*errata* (page 63), en recommandant de remplacer ces mots (qu’il évite, il est vrai, de reproduire) par « le Censeur », appelait, ce me semble, tout particulièrement l’attention sur l’injure. [↑](#footnote-ref-29)
30. *Ménagiana*, tome III, p. 23, et *Bolœana*, p. 34. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Bolœana*, *ibidem*. [↑](#footnote-ref-31)
32. Acte III, scène III, vers 1025-1039. [↑](#footnote-ref-32)
33. Voyez ci-dessus, p. 8. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Voyez l’Histoire de l’Académie française* (édition de 1729, tome II, p. 158), et la *Notice* du *Misanthrope*, à la page 387 de notre tome V. [↑](#footnote-ref-34)
35. In-8° de 63 pages. [↑](#footnote-ref-35)
36. Voyez Berriat-Saint-Prix, *OEuvres de Boileau*, tome Ier, p. CCXIV. [↑](#footnote-ref-36)
37. Page 61. — La citation latine est un passage, arrangé par Cotin, de la *satire* IV de Juvénal, vers 14 et 15 :

    ...*Cum dira et fœdior omni Crîmine persona est*… [↑](#footnote-ref-37)
38. *Despréaux* ou *la Satire des satires*, in-12 de 12 pages. [↑](#footnote-ref-38)
39. Page 4. [↑](#footnote-ref-39)
40. *Ibidem*. [↑](#footnote-ref-40)
41. Page 5. [↑](#footnote-ref-41)
42. Page 7. [↑](#footnote-ref-42)
43. Petit in-12 de 84 pages, dont 12 sont remplies par *la Satire* *des satires*, d’après Berriat-Saint-Prix *(OEuvres de Boileau*, tome Ier, p. CCXIII). [↑](#footnote-ref-43)
44. Page 50. [↑](#footnote-ref-44)
45. Page 22. [↑](#footnote-ref-45)
46. Page 26. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Œuvres de Boileau*, tome Ier, p. CCXIII et CCXIII. [↑](#footnote-ref-47)
48. Tome III, p. 83 de l’édition Berriat-Saint-Prix. [↑](#footnote-ref-48)
49. Vers 1028 et 1029. [↑](#footnote-ref-49)
50. *Histoire de l’Académie*, tome II, p. 159. [↑](#footnote-ref-50)
51. *Ménagiana*, tome III, p. 23. [↑](#footnote-ref-51)
52. Page 34. Voyez aussi les *Mémoires… de Louis Racine* (1747), tome I du *Racine*, p. 262. [↑](#footnote-ref-52)
53. À la fin de *la Ménagerie*, dédiée « à S. A. R. Mademoiselle, » sont ajoutés ces mots : *Imprimé par les Antiménagistes, rue des Mauvais garçons, à l’Enseigne de la Corneille d’Esope, chez le Pédant démonté. A Cosmopolis*.—Si quelques-uns ont cru *la Ménagerie* de 1666, c’est sans doute parce qu’il en existe une édition de la Haye avec cette date. [↑](#footnote-ref-53)
54. Pages 51 et 52. [↑](#footnote-ref-54)
55. *Notice sur Mlle de Scudéry*, par E.-J.-B. Bathery, en tête de *Mademoiselle de Scudéry, sa vie et sa correspondance, avec un choix de ses poésies*. Paris, Techener, 1873 : voyez p. 131 et 132. [↑](#footnote-ref-55)
56. Page 3. [↑](#footnote-ref-56)
57. Ces mots : « à la Suisse, » fout sans doute allusion à la bigarrure du costume des gardes ou hallebardiers suisses du Pape. [↑](#footnote-ref-57)
58. *Ménagiana*, tome III, p. 23. [↑](#footnote-ref-58)
59. Tome Ier, p. 213 (d’un article daté du 12 mars : voyez ci-dessus, p. 3 et note 1). [↑](#footnote-ref-59)
60. *Mémoire pour servir à l’histoire de la société polie en France*, p. 313 et 314. [↑](#footnote-ref-60)
61. Tome Ier, p.219 (du 19 mars). [↑](#footnote-ref-61)
62. À Rotterdam, tome Ier, mdcciv : voyez p. 250. [↑](#footnote-ref-62)
63. Pages 213 et 214. [↑](#footnote-ref-63)
64. Tome IV, p. 114 et 115, 3 juin 1760. [↑](#footnote-ref-64)
65. C’est en homme d’esprit aussi que, d’après le *Ménagiana* (tome II, p. 65), il aurait loué, en 1659, *les Précieuses ridicules* Dans la *Notice* de cette pièce (voyez notre tome II, p. 14 et 15), M Despois, se rangeant à l’avis de M. Bazin, et regardant comme peu sûr en général le témoignage du *Ménagiana*, ne croit pas que Ménage fût homme d’assez bon sens pour avoir tenu sur cette comédie le langage qu’on lui a prêté. Nos doutes n’iraient pas tout à fait aussi loin que les siens. On a seulement exagéré peut-être les termes de l’acte de contrition que lui arracha la satire excellente de ce qu’il avait adoré jusque-là. Quant à son refus de se reconnaître dans *les Femmes savantes*, il a, dans les expressions mêmes que l’on met dans sa bouche, un grand air d’authenticité. Ce serait une preuve de plus de bon sens qu’on ne lui en accorde. Il aurait donc été capable d’en avoir assez pour se tirer, avec la même adresse, du mauvais pas des *Précieuses ridicules*. [↑](#footnote-ref-65)
66. Dans celle de Genève, 1693. [↑](#footnote-ref-66)
67. Voyez p. 8 et 13. [↑](#footnote-ref-67)
68. Voyez ci-dessus, p. 18. [↑](#footnote-ref-68)
69. Tome Ier, p. 218 et 219. Le passage est daté, à la fin, du 19 mars. [↑](#footnote-ref-69)
70. Voyez ci-après son *Sommaire*. [↑](#footnote-ref-70)
71. *Réponse aux questions d’un provincial*, Rotterdam, tome Ier (MDCCIV), p.245 et 246. [↑](#footnote-ref-71)
72. Pages 29 et 30, *Sur la paix offerte par le Roi aux Hollandais*. *Le Mercure* dit, à la suite du passage cité : « M. l’abbé Cotin a fait ce sonnet. Il fut très-bien reçu du Roi, quand il eut l’honneur de le présenter. » [↑](#footnote-ref-72)
73. *Histoire de l’Académie*, tome II, p. 159 et 160. – Voyez en effet au tome III (1692) des *Parrallèles des anciens et des modernes en ce qui regarde la poésie*, p. 256-259 , l’intéressant passage qui concerne l’abbé Cotin. [↑](#footnote-ref-73)
74. Boileau,  *épître* VI, vers 54. [↑](#footnote-ref-74)
75. Boileau, *satire* IX, vers 305. [↑](#footnote-ref-75)
76. *Les Femmes savantes*, acte III, scène II, vers 751 et 752. [↑](#footnote-ref-76)
77. Fille du premier lit du duc de Longueville. Elle était, au temps de la publication du sonnet dans les *Œuvres galantes*, veuve du due de Nemours, mort en janvier 1659. [↑](#footnote-ref-77)
78. Boileau, *épître* VII, vers 32. [↑](#footnote-ref-78)
79. Acte II, scène VI, vers 486. [↑](#footnote-ref-79)
80. *Les Visionnaires*, *comédie*, à Paris, chez Jean Camusat, M-DCXXXVII, in-4°. [↑](#footnote-ref-80)
81. *Histoire de l’Académie*, tome Ier (1729), p. 90. [↑](#footnote-ref-81)
82. *Bolœana* (1742), p. 38 et 39. [↑](#footnote-ref-82)
83. *Satire* IV, vers 3 et 4. Au premier de ces deux vers, le vrai texte de Boileau est « *belles* raisons ». [↑](#footnote-ref-83)
84. C’est ce qui est fait ci-après dans les notes. Les passages des *Visionnaires*, qui *y* sont cités, ont trop de ressemblance avec quelques-uns des vers des *Femmes savantes* pour laisser aucun doute. Il est incontestable que Molière avait *les Visionnaires* sous les yeux, et difficile, pour ne citer qu’un exemple, de ne pas voir un emprunt dans ces vers de la scène III de l’acte III :

    Si lesiècle rendait justice aux beaux esprits,...

    On verrait le public vous dresser des statues.

    Dans la pièce de Desmarets, Amidor, le « poète extravagant, » dit à l’acte IV, scène IV :

    Ah ! que pour les savants la saison est cruelle !...

    Siècle, si tu pouvais savoir ce que je vaux ! […]

    J’aurais une statue en la place publique. [↑](#footnote-ref-84)
85. Vers 1664 et 1665. [↑](#footnote-ref-85)
86. *Cours de littérature*, livre Ier de la 2de partie, chapitre VI, section IV. [↑](#footnote-ref-86)
87. Voyez ci-après son *Sommaire*.—*Le Mercure* de juillet 1723 (p. 132) a dit semblablement, sur la foi sans doute de Grimarest, qu’à la première représentation la pièce « tomba presque tout à fait..., jusqu’à ce que le Roi, l’ayant vue une seconde fois, en parla favorablement. » Il avait cependant constaté (p. 129) qu’elle avait d’abord été jouée au Palais-Royal, et il n’avait point, comme Grimarest, parlé de Saint-Cloud. [↑](#footnote-ref-87)
88. Pages 270,271 et 272. [↑](#footnote-ref-88)
89. Non-seulement le *Registre de la Grange*, ne dit rien des représentations à la cour, mais, au titre de la ièce, dans l’édition de 1682, on lit : « Représentée pour la première fois à Paris. » [↑](#footnote-ref-89)
90. Tome Ier, p. 557. [↑](#footnote-ref-90)
91. Page 306. [↑](#footnote-ref-91)
92. *Journal des Débats* du 4 germinal an X (25 mars 1802). [↑](#footnote-ref-92)
93. Acte Ier, scène III, vers 218 et 224. [↑](#footnote-ref-93)
94. *Eloge de Carré*. Voyez les *Éloges de Fontenelle*, édition de M. Francisque Bouillier (Paris, Garnier frères, 1883), p. 66 et 67. [↑](#footnote-ref-94)
95. A Paris, chez de Hansy le jeune, MDCCLXX, 4 volumes in-12. [↑](#footnote-ref-95)
96. Dans la pièce intitulée *Los Melindres de Belisa*. M. Eugène Baret a traduit cette pièce, sous ce titre aussi exact que le permettait notre langue : *Les Caprices de Bélise*, au tome II des *Œuvres dramatiques de Lope de Vega*, 2 volumes in-8° (1870). [↑](#footnote-ref-96)
97. *Seconde journée*, scène V. [↑](#footnote-ref-97)
98. *Première journée*, scène III. [↑](#footnote-ref-98)
99. Voyez aux pages 206 et 207 de la troisième édition, 1 volume in-12. Paris, Hachette, 1881. [↑](#footnote-ref-99)
100. Pages 254-275. [↑](#footnote-ref-100)
101. *Histoire de la littérature anglaise*, 2e édition, tome II, p. 143-147. [↑](#footnote-ref-101)
102. *Le Roman bourgeois*, par Antoine Furetière, tome II, p. 49, de l’édition de M. Pierre Jannet. [↑](#footnote-ref-102)
103. Acte II, scène VII, vers 562. [↑](#footnote-ref-103)
104. Tome I, p. 111. [↑](#footnote-ref-104)
105. Voyez ci-dessus, p. 7. [↑](#footnote-ref-105)
106. À Paris, chez Augustin Courbé et Louis Billaine, mdcxli. [↑](#footnote-ref-106)
107. Voyez notre tome II, p. 25, note 2. [↑](#footnote-ref-107)
108. Acte III, scène I. [↑](#footnote-ref-108)
109. Acte II, scène VII, vers 605 et 606. [↑](#footnote-ref-109)
110. Acte III, scène dernière. [↑](#footnote-ref-110)
111. Acte II, scène II. [↑](#footnote-ref-111)
112. Acte Ier, scène V. [↑](#footnote-ref-112)
113. *Le Joueur* de Regnard, acte III, scène V. [↑](#footnote-ref-113)
114. *Voyez* ci-dessus, p. 27 et 28. [↑](#footnote-ref-114)
115. *La Comédie des Académistes pour la réformation de la langue française. Pièce comique… Imprimé l’an de la Réforme*.—On croit que l’impression est de 1600. En tête de la pièce est une épître : *Aux auteurs de l’Académie qui se mêlent de réformer la langue ;* elle est signée du pseudonyme *des Cavenets*. [↑](#footnote-ref-115)
116. Quelques-uns l’avaient à tort attribuée à Saint-Amant. [↑](#footnote-ref-116)
117. La même scène offre quelques variantes, mais l’ont laissée au fond telle que nous venons de l’analyser, dans *Les Académiciens*, comédie publiée par des Maizeaux, à la fin du tome Ier des *Œuvres de Monsieur de Saint-Évremond* (1753). C’est une refonte des *Académistes*, que l’éditeur dit avoir trouvée dans les papiers de l’auteur. [↑](#footnote-ref-117)
118. Voyez ci-dessus, p. 17. [↑](#footnote-ref-118)
119. Voyez ci-dessus, p. 16 et 17. [↑](#footnote-ref-119)
120. *Historiettes* (édition Monmerqué et Paulin Paris), tome III, p. 269. [↑](#footnote-ref-120)
121. A la page 382 du même tome III. [↑](#footnote-ref-121)
122. Acte III, scène III. [↑](#footnote-ref-122)
123. Ou chapitre III du tome II dans l’édition de 1726. [↑](#footnote-ref-123)
124. *The Refusal, or the Ladies Philosophy*, au tome IV des *Oeuvres dramatiques* de Cibber (Londres, 1760). – Cette pièce a été écrite après le *Non-juror*, la plus célèbre de toutes celles du même auteur, qui y a imité le *Tartuffe*, et vers 1719, au temps du système de Law, dont parlent les personnages du *Refusal*. [↑](#footnote-ref-124)
125. *A Complete history of the stage*, tome V, p. 14. [↑](#footnote-ref-125)
126. *Les Femmes savantes*, acte Ier, scène 1. [↑](#footnote-ref-126)
127. *Métamorphoses*, livre IX, vers 453 et suivants. [↑](#footnote-ref-127)
128. Pages 129 et 130. [↑](#footnote-ref-128)
129. On a imprimé *Chrisalte*. [↑](#footnote-ref-129)
130. Geneviève Béjard, née vers 1631, mariée en 1664, à Léonanrd de Loménie, sieur de Villaubrun, après la mort duquel (il vivait encore en juillet 1668) elle épousa en secondes noces, au mois de septembre 1672, Jean-Baptiste Aubry. [↑](#footnote-ref-130)
131. On a imprimé *Marine*. [↑](#footnote-ref-131)
132. *Recherches sur Molière*, par Eud. Soulié, p. 277. [↑](#footnote-ref-132)
133. Pages 210 et 211. [↑](#footnote-ref-133)
134. *Galerie historique des acteurs du théâtre français*, tome I, p.289. [↑](#footnote-ref-134)
135. Pages 291 et 292. [↑](#footnote-ref-135)
136. *Réflexion première* surLongin, 1eralinéa. [↑](#footnote-ref-136)
137. *La Vie de M. de Molière*, p. 141. [↑](#footnote-ref-137)
138. *Recherches sur Molière*, par Eud. Soulié, p. 263 et 291. [↑](#footnote-ref-138)
139. *Dictionnaire critique de biographie et d’histoire*, au mot Servante de Molière. [↑](#footnote-ref-139)
140. *Mercure de France*, mai 1740, p. 841. [↑](#footnote-ref-140)
141. *Galerie historique des acteurs du théâtre français*, tome I, p.276. [↑](#footnote-ref-141)
142. *Journal des Débats* du 10 juillet 1806. [↑](#footnote-ref-142)
143. Nous avons déjà appelé l’attention sur cette date. Elle nous apprend à quel temps il faut faire remonter la composition des *Femmes savantes*. Voyez ci-dessus, p. 3, note 2. Et p. 8. [↑](#footnote-ref-143)
144. Est-ce l’une de ces deux que *Le Moliériste* du 1er juin 1880 mentionne, sans date ni nom d’auteur, comme un arrangement en vers ? [↑](#footnote-ref-144)
145. Voyez ci-dessus, p. 16 et 17. [↑](#footnote-ref-145)
146. Cela ne paraît pas plus vrai que la légende de la mort de Cotin causée par *Les Femmes savantes*. L’abbé Cassaigne mourut en 1679, et la *satire* III, où il y a un trait lancé, en passant, contre lui, parut en 1666. Vltaire a sans doute parlé d’après d’Olivet (*Histoire de l’Académie*, 1729, tome II, p. 144 et 145) ; mais voyez Berriat-Saint-Prix, *Œuvres de Boileau*, tome I, p. LII et LIII. [↑](#footnote-ref-146)
147. Voyez ci-dessus, p. 47-52 de la *Notice*, la distribution des rôles au temps de Molière, telle que l’a fait connaître *le Mercure* de juillet 1723, et la distribution qui a suivi cette première. [↑](#footnote-ref-147)
148. Chrysale, bourgeois. (1734.) – Cette qualification de *bon bourgeois* a été expliquée à la *Notice*, p. 9 et suivantes. – Voyez-la également, p. 16 et suivantes, sur le nom et le personnage du savant qui suit. [↑](#footnote-ref-148)
149. Sur ce personnage du bel esprit et le nom qu’il avait reçu d’abord, voyez la *Notice*, p. 9 et suivantes. – Voyez-la également, p. 16 et suivantes, sur le nom et le personnage du savant qui suit. [↑](#footnote-ref-149)
150. Martine, servante. (1734). [↑](#footnote-ref-150)
151. L’Épine, valet de Chrysale. (*Ibidem*.) [↑](#footnote-ref-151)
152. Un notaire. (*Ibidem*.) [↑](#footnote-ref-152)
153. *La scène est à Paris*, *dans la maison de Chrysale*. *(Ibidem*.) — Pour « *Trissotin* ou *Les Femmes savantes*, a noté le vieux décorateur, le théâtre est une chambre ; il faut deux livres, quatre chaises et du papier. » Un de ces petits détails de mise en scène, quatre chaises seulement, est intéressant à relever : il nous parait indiquer qu’à la scène des récitations de Trissotin (la IIde de l’acte III), Henriette, peu désireuse d’écouter à l’aise et toujours prête à s’éloignera, ne s’asseyait même pas. Les deux livres accompagnaient sans doute le billet apporté par Julien à la scène iv de l’acte IV. Le papier devait être pour la table du Notaire. a Par deux fois elle tente de fuir et des *holà !* sévères la ramènent (vers 725 et 933). [↑](#footnote-ref-153)
154. Ici l’édition de 1682 ajoute : « *Corrigée, sur l’original de l’auteur, de toutes les fausses additions et suppositions de scènes entières, faites dans les éditions précédentes*. » [↑](#footnote-ref-154)
155. Boileau, *épître* VII, vers 36. [↑](#footnote-ref-155)
156. Taschereau, *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière*, 5e édition (1863), p. 224. [↑](#footnote-ref-156)
157. Voyez ci-après le *Sommaire* de Voltaire, p. 256. [↑](#footnote-ref-157)
158. Nous parlons de celui des deux prologues qui se trouve dans le livret de 1673, et qui a été évidemment composé pour le théâtre de la cour. Qu’il n’ait pas été chanté sur celui du Palais-Royal, et que Molière l’y ait remplacé par le prologue que donne le livret de 1674, nous serions fort tenté de le croire, à ne tenir compte que des vraisemblances morales. On verra cependant ci-après, p. 260, 270 et 271, dans les notes sur les prologues, sur quels indices dignes d’attention s’appuie une opinion contraire à celle qui n’a pour elle que ces vraisemblances. [↑](#footnote-ref-158)
159. *Le Théâtre français sous Louis XIV*, par E. Despois, p. 318. [↑](#footnote-ref-159)
160. *Ibidem*, p. 323. [↑](#footnote-ref-160)
161. On trouvera cette *Permission* à la suite du livret de *Cadmus et Hermione*, imprimé en 1673 et aussi à la suite du livret d*’Alceste*,imprimé en 1675. [↑](#footnote-ref-161)
162. *Mémoires de Charles Perrault*, Avignon, 1759, p. 189 et 190. [↑](#footnote-ref-162)
163. Après la mort de Molière, l’Opéra ne se gêna pas pour faire peser plus durement encore sur les autres théâtres ces lois jalouses. Une nouvelle ordonnance du 30 avril 1673 ne permit plus aux comédiens français et étrangers que deux voix et six violons. Voyez le *Registre de la Grange*, p. 142. [↑](#footnote-ref-163)
164. Voyez au tome VIII, p. 262. [↑](#footnote-ref-164)
165. A la page 246. [↑](#footnote-ref-165)
166. Voyez au tome VIII, p. 539, et p. 602, note 3. [↑](#footnote-ref-166)
167. Le *Privilège* du 20 septembre a été, comme il vient d’être dit, imprimé en tête du livret de cette Pastorale. [↑](#footnote-ref-167)
168. De la *Pastorale comique*, de *George Dandin* des *Amants magnifiques*, du *Bourgeois gentilhomme*. [↑](#footnote-ref-168)
169. Acte I, scène I, vers 174 et 175. [↑](#footnote-ref-169)
170. Grimarest, la *Vie de M. de Molière*, p. 284 et 285. [↑](#footnote-ref-170)
171. Brossette a dit que, sous les traits *d’un* *bouffon odieux*, d*’un coquin ténébreux*, Boileau avait peint Lulli dans les vers 105-110 de son *épître* ix (voyez le *Bolæana* joint par Cizeron-Rival au tome III des *Lettres familières de… Boileau… et Brossette*, 1770, p. 180 et 181 ; voyez aussi le *Bolæana* de Monchesnay, p. 62). L’*épître* IX est datée de 1673 dans la liste des écrits de Boileau que donne l’édition de 1713 de ses *Œuvres* (Paris, chez Billiot, in-4°). Il serait significatif que l’ami de Molière eût cruellement flagellé Lulli dans l’année même où tant d’amertume a débordé du cœur de notre poète. Boileau était assez peu craintif courtisan pour se charger de cette vengeance. Mais il faut dire que l’application à Lulli du sanglant passage est contestée ; et quant à la date de 1673, elle est démentie par les allusions historiques des vers 21 et 22. Brossette, dans son commentaire, indique la date de 1675, que Berriat-Saint-Prix a adoptée. [↑](#footnote-ref-171)
172. A la marge : *Pièce nouvelle et dernière de M. de Molière*. [↑](#footnote-ref-172)
173. Clio, nom de la Muse, avec addition d’*n* pour éviter l’hiatus. [↑](#footnote-ref-173)
174. Pages XVII et XVIII de notre tome I [↑](#footnote-ref-174)
175. Page 287. [↑](#footnote-ref-175)
176. Ce n’est pas tout à fait à ce moment du *juro*, mais un peu après, suivant l’auteur de *La Fameuse comédienne* (édition de M. Livet, 1876, p. 26) :

     « Dans le temps qu’il récitait ces vers :

     Grandes doctores doctrinae

     De la rhubarbe et du séné,

     Dans la cérémonie des médecins, il lui tomba du sang de la bouche : ce qui ayant effrayé les spectateurs et ses camarades, on l’emport chez lui fort promptement. » [↑](#footnote-ref-176)
177. Boileau, *épître* VII, vers 35. [↑](#footnote-ref-177)
178. On peut voir dans l’édition d’Utrecht (1697) du *Voyage de Messieurs de Bachaumont et de la Chapelle* (p. 232-243 ; par faute, 132-143) le *Recueil des épitaphes les plus curieuses faites sur la mort surprenante du fameux comédien le sieur Molière*. Ce recueil est suivi (p. 244-250) d’une petite pièce d’assez mauvais vers intitulée *Les Médecins vengés ou la suite funeste du Malade imaginaire*. Elle est d’un ennemi, non pas de Molière, mais des médecins. [↑](#footnote-ref-178)
179. *Les Points obscurs de la vie de Molière*, p. 354 et 355. [↑](#footnote-ref-179)
180. *Épître* VII, vers 33 et 34 [↑](#footnote-ref-180)
181. Charles Perrault, dont le frère était médecin, l’a dit, dans ses *Hommes illustres*, avec une modération dont on lui sait gré, et qui était dans son caractère. A l’article Jean-Baptiste Poquelin de Molière, tome I, p. 80, il n’a pas été au-delà de cette protestation courtoise : « On peut dire qu’il se méprit un peu dans cette dernière pièce (*Le Malade imaginaire*) et qu’il ne se contint pas dans les bornes du pouvoir de la comédie ; car au lieu de se contenter de blâmer les mauvais médecins, il attaqua la médecine en elle-même, la traita de science frivole et pos pour principe qu’il est ridicule à un homme de vouloir en guérir un autre. » [↑](#footnote-ref-181)
182. Scène III de l’acte III. [↑](#footnote-ref-182)
183. *La Vie de M. de Molière*, p. 283. [↑](#footnote-ref-183)
184. La première édition est de 1670. [↑](#footnote-ref-184)
185. M. Louis Moland, *Œuvres complètes de Molière*, tome V, p. 527. [↑](#footnote-ref-185)
186. Acte I, scène I. [↑](#footnote-ref-186)
187. Acte II, scène VI. [↑](#footnote-ref-187)
188. Acte III, scène II. [↑](#footnote-ref-188)
189. *Les Médecins vengés* est le sous-titre *d’Élomire hypocondre*. [↑](#footnote-ref-189)
190. Feuilleton du *Journal de l’Empire*, du 16 février 1806. [↑](#footnote-ref-190)
191. *Les Médecins au temps de Molière*, p.57 et 58. [↑](#footnote-ref-191)
192. *L’Ancienne Faculté de médecine de Paris*, par M. le docteur A. Corlieu, 1 volume in-8°, Paris, 1877, p. 80. [↑](#footnote-ref-192)
193. *L’Ancienne Faculté de médecine de Paris*, p. 83. — On peut voir ces mêmes détails dans l’ouvrage de Baron, *Ritus, usus et laudabiles Facultatis medicinæ Parisiensis consuetudines*, Paris, 1751, p. 94. [↑](#footnote-ref-193)
194. *L’Ancienne Faculté de médecine de Paris*, p. 84. [↑](#footnote-ref-194)
195. *Statuta Facultatis medicinae Parisiensis*, 1660, *Parisiis, apud Franciscum Muguet*, 1 volume petit in-12. [↑](#footnote-ref-195)
196. Page 34. [↑](#footnote-ref-196)
197. Page 38. [↑](#footnote-ref-197)
198. Page 47. [↑](#footnote-ref-198)
199. P. 48. [↑](#footnote-ref-199)
200. On peut voir la forme carrée de ce bonnet vénérable *(boneto venerabili et docto)* dans le portrait de Gui Patin, qui est en tête du tome Ier de ses *Lettres choisies* (édition de Rotterdam, 1725). — Le médecin Jacques Perreau, lorsqu’il reçut Victor Pallu, le 28 août 1630, voulut, avant de lui mettre sur la tête ce bonnet carré, ce *birretum* comme on l’appelait, lui apprendre à admirer la signification profonde de sa forme : *Quadratum vides*, *ut in omnibus constantem te et perfectum præstes*, *virtutum tetragono insistentem*, *scientiarumque quadrivio ornatum ; quatuor veluti cornua orbis imperium portendunt*, *quatuor plagis distinctum et elementis quatuor conflatum*, etc. : voyez à la page 355 du *Stadium medicum ad lauream scholæ Parisiensis*, *emensum a Victore Pallu*.… (*Parisiis*, *apud Joannem Camusat*, MDCXXX). Si Molière avait connu ce magnifique morceau de rhétorique, n’en aurait-il pas enrichi sa réception burlesque ? [↑](#footnote-ref-200)
201. *Humerale coccinum*. – Voyez à la page 49 t 50 des *Statuts*. Ces statuts ont été promulgués au Parlement le 3 septembre 1598 : *Promulgata* *sunt* *in* *Senatu*, *III*, *septembris anno Domini MDXCVIII*. [↑](#footnote-ref-201)
202. *Questionum medicarum... series chronologica* (in-4°). Dans la première série sont les questions du *Baccalauréat* (de 1539 à 1751) ; dans la seconde, celles des *Vespéries*, du *Doctorat* et de la *Régence* (*Regentiae vulgo* Pastillariaea *dcitae*). Cette série est de 1576 à 1752. On peut donc chercher dans l’une et l’autre série les questions du temps de Molière. – a *Pâtissière*, à cause des gâteaux qu’on y mangeait. [↑](#footnote-ref-202)
203. Page 62. [↑](#footnote-ref-203)
204. Au tome Ier, p. 118 et 119 de *La Vie de Locke* (*The Life of John Locke*), par lord King, nouvelle édition, Londres, 1830, 2 volumes in-8o. – Aimé-Martin (*Œuvres de Molière*, 1845, tome VI, p. 430 et 431, à la note) a donné de ce même passage une traduction d’une infidélité qui peut étonner, n’étant pas probabel qu’il ait eu sous les yeux un texte différent. [↑](#footnote-ref-204)
205. Page 34. [↑](#footnote-ref-205)
206. Tome XI, p. 282, notes *b*. [↑](#footnote-ref-206)
207. *Les Médecins au temps de Molière*, p. 56. — Dans l’édition de 1773 des *OEuvres de Molière*, au tome VI, p. 486, Bret a le premier, nous le croyons, dit que le souper fut donné chez Mme de la Sablière. Parmi les convives, il nomme la Fontaine, sans dire où il a puisé ce renseignement. [↑](#footnote-ref-207)
208. Dans un in-12, dont le titre est : *Receptio publica unius juvenis medici in Academia burlesca Joannis-Baptistæ Molière, doctoris comici. Editio deuxième*, *révisa et de beaucoup augmentata super manuscriptos trovatos post suam mortem*.—Ce titre semble attribuer à Molière ces variantes de son intermède, mais il ne le fait que d’une manière très-équivoque. — La même *Receptio publica*..., *editio troisième, révisa, etc.*, a été publiée la même année 1673, et dans le même format, à Amsterdam. — Elle était connue de Bret, qui en parle au tome VI, p. 491des *Œuvres de Molière* (1773.) [↑](#footnote-ref-208)
209. Voyez la *Revue des Deux Mondes* du 1er juillet 1846, tome XV, p. 172 et suivantes. — Malgré l’opinion que nous exprimons sur cette variante de notre intermède, nous la donnons ci-après en appendice, à l’exemple des plus récents éditeurs des *Œuvres de Molière*. [↑](#footnote-ref-209)
210. Nous n’en trouvons pas seulement dans le couplet de la *demoiselle italienne* (*una domicclla italiana*), mais aussi dans d’autres couplets. [↑](#footnote-ref-210)
211. *Revue des Deux Mondes* déjà citée, p. 175. [↑](#footnote-ref-211)
212. Dans notre tome IV, p. 3g9 et 396, à la note 2 du *troisième Placet* de Molière. [↑](#footnote-ref-212)
213. Voyez *les Deux masques*, de Paul de Saint-Victor, tome III, p. 494-497. [↑](#footnote-ref-213)
214. Voyez, la traduction de M. E. Delerot, tome Ier, p. 322. [↑](#footnote-ref-214)
215. *Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores*.

     (*Art poétique*, vers 156.) [↑](#footnote-ref-215)
216. Voyez l’*Histoire du théâtre français*, tome X, p. 110 et note c de la même page. [↑](#footnote-ref-216)
217. Voyez notre tome I, p. 9. [↑](#footnote-ref-217)
218. *Œuvres de Molière*, Paris, nouvelle édition (1823), 6 volumes in-8o : voyez au tome VI, p. 436. [↑](#footnote-ref-218)
219. Petitot a fait une confusion. Le comédien de l’Hôtel de Bourgogne à qui l’on parait avoir donné quelquefois le nom de *Molière*, et qui est d’un temps moins ancien, est Raisin cadet. Voyez *le Moliériste* du 1er septembre 1880, p. 177-179. [↑](#footnote-ref-219)
220. La seule *Polyxène*, d’un *sieur de Molière*, que nous connaissions, est un roman (mentionné aux *Précieuses*, tome II, p. 67, note 1). Nous en avons vu une édition (la troisième) de 1632, publiée après la mort de l’auteur, François de Molière. *Le Moliériste* (juin 1881, p. 70) dit, d’après des documents, qu’il s’appelait François Forget, sieur de Molière et *d’Essertines ;* on écrivait aussi *d’Essartines*. À la même page du *Moliériste*, on cite le titre d’un ouvrage de sa femme, publié en 1619 : « *Odes spirituelles…* par Anne Picardel, veuve du… sieur de *Moulières* et *d’Essartines*. » Maupoint, dans sa *Bibliothèque des théâtres (1733*), parle, à la page 254, d’un *Molière le tragique*, et de sa tragédie de *Polixène*, qu’il croit avoir été représentée souvent à la cour. L’existence de cette pièce est généralement mise en doute. C’est évidemment sur la foi de Maupoint que Voltaire, dans sa *Vie de Molière*, a. dit (tome XXXVIII des *Œuvres*, p. 191) : « Il y avait déjà eu un comédien appelé Molière, auteur de la tragédie de *Polyxène*. » [↑](#footnote-ref-220)
221. C’est aussi, dans *le Barbier de Séville*, la ruse d’Almaviva, qui vient chez Bartholo remplacer le maître de musique absent, comme fait Cléante chez Argan. C’est un petit emprunt que Molière, plutôt sans doute que Thomas Corneille, a fourni à Beaumarchais. [↑](#footnote-ref-221)
222. Rojas a intitulé sa comédie : *Le jeu roule entre des sots* ou *Don Lucas de Cigarral*. Demeuré justement célèbre, il était bien connu en France de ses contemporains du dix-septième siècle. Scarron l’a eu pour modèle dans son *Jodelet* ou *le Maître-valet*, et, ce que vaut mieux, Rotrou dans son *Venceslas*. [↑](#footnote-ref-222)
223. Voyez au tome II des *Œuvres de M. Rivière du Frény* (Paris, chez Briasson, 1731). — Maupoint dit à tort *(Bibliothèque des Théâtres*, 1733, p. 193-194) que cette pièce n’a pas été jouée. Il est vrai qu’on ne put l’achever ; après le second acte, il fallut changer le spectacle. [↑](#footnote-ref-223)
224. Cette comédie en trois actes et en prose a été représentée, pour la première fois, à Bologne, au printemps de 1752. Sablier l’a traduite en français sous le titre de *la Domestique généreuse :* voyez les *OEuvres de M\*\*\**, Londres, 1761, ou, ce qui est la même chose, le *Théâtre d’un Inconnu*, Paris, chez Duchesne, 1765. [↑](#footnote-ref-224)
225. Parmi les auteurs étrangers, qui ont imité *le Malade imaginaire*, il peut suffire ici d’avoir nommé Goldoni, le plus marquant. On en rencontrerait sans doute plusieurs autres. M. Henri van Laun, dans *le Moliériste* du 1er mai et du 1er août 1881, a signalé en Angleterre : 1° la comédie de *Sir Patient Fancy*, jouée en 1678, et dont l’auteur était une dame hollandaise, Mme Alphra Behn ; on reconnaît Argan dans le héros de la pièce, laquelle d’ailleurs doit beaucoup aussi à *L’Amour médecin ; 2°* la comédie intitulée *Doctor Last in his chariot*, où beaucoup d’emprunts ont également été faits au *Malade imaginaire ;* elle est d’Isaac Bickerstaffe. [↑](#footnote-ref-225)
226. *Le Légataire*, acte I, scène IV. [↑](#footnote-ref-226)
227. Acte II, scène XI. [↑](#footnote-ref-227)
228. Acte I, scène I. [↑](#footnote-ref-228)
229. *Le Légataire*, acte IV, scène IV. [↑](#footnote-ref-229)
230. *Le Malade imaginaire*, acte III, scène XI. [↑](#footnote-ref-230)
231. *Documents sur le Malade imaginaire*…, par M. Édouard Thierry (Paris, 1880), p. 1. – Peut-être s’était-on abstenu de donner les listes des chanteurs et des danseurs engagés par Molière, parce qu’elles auraient été un aveu public des contraventions, simplement tolérées, au Privilège de Lulli [↑](#footnote-ref-231)
232. Voyez ci-après, p. 248. [↑](#footnote-ref-232)
233. *Recherches sur Molière*, p. 88 et 89. [↑](#footnote-ref-233)
234. *Mémoires du président Hénault… recueillis et mis en ordre par son arrière-neveu*, *M. le baron de Vigan*, 1 volume in-8°, Paris, 1855, p. 4 et 5. [↑](#footnote-ref-234)
235. Voyez aux pages 355-360 de la 1re année du *Moliériste*, 1er mars 1880. [↑](#footnote-ref-235)
236. *Mercure de France*, de mai 1740, *Lettre sur la vie et les ouvrages de Molière et sur les comédiens de son temps*, p. 843. [↑](#footnote-ref-236)
237. *Entretiens galants* (Paris, Jean Ribou, 1681). *La Musique, VIe Entretien*, tome II, p. 91. [↑](#footnote-ref-237)
238. Histoire du Théâtre français, tome XIV, p. 535. [↑](#footnote-ref-238)
239. Note de M. Livet, page 162 de *la Fameuse comédienne*. [↑](#footnote-ref-239)
240. L’acte de son mariage, daté du 16 janvier 1683, la dit âgée d’environ dix-huit ans. Elle fit partie de la Troupe du Théâtre-Français sous le nom de Mlle Bertrand en 1685, et plus tard sous celui de Mlle Beaubourg. Ce fut une comédienne médiocre. [↑](#footnote-ref-240)
241. *Dictionnaire critique*, p. 156, colonne 2, et p. 158, colonne 1. [↑](#footnote-ref-241)
242. Voyez ci-dessus, p. 212 et note 3 de la même page. [↑](#footnote-ref-242)
243. Tome VI, p. 23. [↑](#footnote-ref-243)
244. Tome XI, p. 284 et 285. [↑](#footnote-ref-244)
245. Page 246. [↑](#footnote-ref-245)
246. Il y en a un fac-similé dans *le Moliériste* de septembre 1883, p. 177. [↑](#footnote-ref-246)
247. Dans le tableau des *Représentations à la cour* donné par M. Despois, à la page 557 du tome Ier, celle-ci est la seule qu’il ait pu constater de 1673 à 1680. Il en a relevé cinq de 1680 à 1715. — Félibien, qui a laissé une relation officielle, et ornée de gravures de le Pautre, des *Divertissements de Versailles donnés* (en six journées) *par le Roi à toute sa cour au retour de la conquête de la Franche-Comté en l’année* 1674, dit que *le Malade imaginaire* fut joué là, le 19e du même mois (de juillet, ce semble), dans la troisième journée ; mais toute sa chronologie est peu claire ; il faut s’en tenir à la date de la Grange, qui plus que jamais alors a dû tenir note exacte de ces visites à la cour, et n’a certainement omis la mention d’aucune. [↑](#footnote-ref-247)
248. La veuve remariée de Molière. [↑](#footnote-ref-248)
249. Lemazurier, *Galerie historique des acteurs du théâtre français*, tome Ier, p. 156. [↑](#footnote-ref-249)
250. Dessiné par Huquier fils, gravé par J. B. Michel. [↑](#footnote-ref-250)
251. Feuilleton du *Journal de l’Empire*, du 16 février 1806. Voyez aussi l’éloge que fait de Grandmesnil, dans ce rôle, un feuilleton antérieur du même Geoffroy, du 13 nivôse an XI (3 janvier 1803). [↑](#footnote-ref-251)
252. Édition de 1747, p. 195, ou à la suite des *Mémoires de Molé*, 1825, p. 235. [↑](#footnote-ref-252)
253. Dans l’ouvrage cité, tome Ier, p. 209. [↑](#footnote-ref-253)
254. *Journal et Mémoires de Charles Collé*, tome Ier, p. 146. [↑](#footnote-ref-254)
255. Voyez les deux feuilletons cités plus haut dans la note 1. [↑](#footnote-ref-255)
256. Page 341. [↑](#footnote-ref-256)
257. *Ibidem*, p. 334-337. [↑](#footnote-ref-257)
258. Reçue en 1769, retirée du théâtre en 1804, elle avait joué dans la tragédie les confidentes, dans la comédie, les *caractères*.Voyez la *Galerie historique* de Lemazurier, tome II, p. 402. [↑](#footnote-ref-258)
259. *Journal des Débats* du 3 janvier 1803. [↑](#footnote-ref-259)
260. *Journal de l’Empire* du 16 février 1806. [↑](#footnote-ref-260)
261. *Études sur Molière*, p. 330-332. [↑](#footnote-ref-261)
262. Cette comédienne avait débuté en 1734, et se retira en 1760. Elle joua surtout avec succès les rôles de grandes coquettes. Cependant elle en a aussi joué d’autres, puisque, dans *le Chevalier à la mode*, de Dancourt, elle remplissait celui de la ridicule Mme Patin, qui toutefois ne nous semble pas être dans les *caractères*. Voyez la *Galerie* de Lemazurier, tome II, p. 244-246. [↑](#footnote-ref-262)
263. M. L. Moland, au tome VII des *Œuvres de Molière*, p. 150. [↑](#footnote-ref-263)
264. Page 249. [↑](#footnote-ref-264)
265. Voyez au tome VIII, p. 537. [↑](#footnote-ref-265)
266. Ci-dessus, p. 248. [↑](#footnote-ref-266)
267. Nous ne connaissons de cette édition datée de Paris qu’un exemplaire, qui appartenait au regretté baron James de Rothschild, et qu’il nous avait permis de collationner dans sa bibliothèque. C’est un petit in-8°, de 112 pages, qui porte la rubrique de Paris et le nom d’Etienne Loyson ; il ne contient ni le premier ni le second prologue. Nous distinguons les deux éditions de 1674 par les initiales C et P : « 1674C, 1674P. » [↑](#footnote-ref-267)
268. « A Constantinople, on a joué récemment *Le Malade imaginaire*, traduit en turc, et tous les rôles indistinctement étaient joués par de jeunes Turcs de la maison du sultan. » (Article de M. Deschanel sur Aristophane, dans *la Liberté de penser*, numéro du 15 août 1849, p. 230.) [↑](#footnote-ref-268)
269. Sur la première distribution des rôles, voyez à la *Notice* les renseignements donnés p. 243 et suivantes, et aussi, p. 249, ceux que peut fournir, non sans vraisemblance, le *Répertoire* de 1685. M. Moland, par conjecture sans doute, attribue la création du rôle de *Béralde* à du Croisy, celle de *Monsieur Diafoirus* à de Brie, de *Monsieur Purgon* à la Thorillière. Pour l’un ou l’autre de ces personnages, ou encore pour celui du *Praeses* de la Cérémonie, on peut croire que Molière ne se priva point du concours de Baron. — La liste des acteurs de la Comédie, du Prologue et des Intermèdes est placée avant le premier prologue dans l’édition de 1734. [↑](#footnote-ref-269)
270. Ce nom de la doucereuse femme d’Argan dérive sans doute du mot *belin*, qui dans l’ancien français désignait le mouton. *Beline*, lit-on dans le *Dictionnaire de l’ancienne langue française* de M. Godefroy, « terme de caresse, en parlant d’une femme, comme qui dirait petite brebis ; » l’exemple suivant est pris des *Poésies* de T. Tahureau (1574, f° 60, r°) :

     Les baisers de sa Meline,

     De sa Meline beline.

     Sur le personnage, voyez ci-dessus la *Notice*, p. 235, et ci-après, p. 306, note 1. [↑](#footnote-ref-270)
271. Angélique, *fille d’Argan***.**

     Louison, *petite fille*, *sœur d’Angélique*. (1734.) [↑](#footnote-ref-271)
272. Thomas Diafoirus,*fils de Monsieur Diafoirus*.

     Monsieur Purgon**,** *médecin*. *(Ibidem*.) [↑](#footnote-ref-272)
273. Le nom de l’apothicaire est de ceux que M. Eud. Soulié a rencontrés dans des actes authentiques du temps (voyez notre tome V, p. 77, note 2) ; il a été choisi pour sa signification. Sur le verbe neutre *fleurer*, voyez au tome II la note 2 de la page 365, et, au tome VI, la note 5 de la page 459. — Le rôle revint probablement à celui des acteurs qui avait représenté l’Apothicaire de *Monsieur de Pourceaugnac :* pour l’un et l’autre personnage on nomme, en 1685, Raisin : voyez ci-dessus, p. 249, et tome VII, p. 228. [↑](#footnote-ref-273)
274. Apothicaire d’Argan. (1674 C, 74P, 80, 83, 94.) [↑](#footnote-ref-274)
275. Monsieur de Bonnefoi. (1773.) C’est également ainsi (avec la particule) qu’il est nommé par Argan dans l’édition originale de 1682 et dans celle de 1734, au commencement de la scène vu de l’acte I. — Sur le premier acteur probable et son costume, voyez p. 312, note 1. [↑](#footnote-ref-275)
276. Servante d’Argan. (1674 C, 74 P, 80, 83, 94, 1734.) [↑](#footnote-ref-276)
277. Le vieux décorateur a laissé de la scène et des accessoires la description suivante, à côté de laquelle est inscrite la date de 1680a.(a C’est évidemment avant la réunion que ceci était écrit ; car à la page suivante on voit la mention de la réunion au 25 août 1680. (*Note de M. Despois*.) — Voyez dans les *Documents sur le Malade imaginaire* publiés par M. Ed. Thierry (particulièrement p. 241 et suivantes) l’énumération complète des accessoires fournis pour les toutes premières représentations, qui furent les plus brillantes ; la comparaison fera constater que la mise en scène, la figuration avaient été réduites en 1680.) Il n’y a nulle mention de Prologue. « [Le] théâtre est une chambre et une alcôve dans le fond. Au Ier acte, une chaiseb(b Un fauteuil à crémaillère, et à planchette mobile pouvant servir de table, d’après la description qu’a donnée M. Monval du vieux meuble historique contemporain du premier Argan (voyez la Notice, p. 244 et note 1)), table, sonnette, et une bourse avec jetons, un manteau fourré, six oreillers, un bâtonc(c Le bâton qu’Argan réclame au début de la scène III, et qui était, ainsi que les verges du IId acte, accroché au fauteuil.). — Ier intermède. Une guitare ou luth, quatre mousquetons, quatre lanternes sourdes, quatre bâtons, une vessied(d Que Polichinelle se trouve avoir sur lui, qu’il gonfle et fait éclater en coup de pistolet ?). — IId acte. Il faut quatre chaises, une poignée de verges, du $276$ papiera(a Des rouleaux de musique probablement, pour Cléante et Angélique.). — IId intermède. Quatre tambours de basque. — IIIe intermède. Il faut la chaiseb(b C’est-à-dire la chaire.) du Præses et les deux grands bancs, huit seringues, quatre échelles, quatre marteaux, quatre mortiers, quatre pilons, six tabourets. Les robes rouges finisse (illisible : « finissent ? fraîches ? fraises ? fourrées ? » ce dernier est le plus naturel, sinon le mieux indiqué par récriture). — Il faut changer le théâtre au Ier intermède et représenter une ville ou des rues ; et la chambre paraît comme 0n a commencé. Il faut trois pièces de tapisserie de liante lice, et des perches et cordes pou...c. » (c Pour tendre la salle de réception sans doute : voyez à la Cérémonie.)

     Dans l’édition de 1674 (Amsterdam, D. Elzévir), où la pièce, sauf les prologues et les intermèdes, est complètement dénaturée ou falsifiéed(Voyez à la *Notice*, p. 252 et 253, et ci-dessus, p. 257, note 4. — Nous rétablissons, dans la citation qu’on va lire, les vrais noms des personnages, qui, sauf celui des Diafoirus, ont été changés ou défigurés par l’éditeur de Hollande.), et dans les éditions de 1683, 94, 1733, est indiquée, à la suite de la liste des Acteurs, *la manière dont chaque personnage doit être habillé*. Bien que ces descriptions de costumes ne puissent être en aucune façon attribuées à Molière, il y a apparence qu’elles sont assez exactes, et nous croyons devoir les donner ici.

     *Argan*. Est vêtu en malade : de gros bas, des mules, un haut-de-chausse étroit, une camisole rouge avec quelque galon 0n dentelle, un mouchoir de cou à vieux passements, négligemment attaché, un bonnet de nuit avec la coiffe de dentelle. (*Voyez à la* Notice, *p.* 243, *et toute la fin de cette note***,** *empruntée à M. É. Thierry*.*)*

     *Béralde*. En habit de cavalier modeste.

     *Cléante*. Est vêtu galamment et en amoureux.

     *Purgon, Diafoirus* père et *Diafoirus* fils. Tous trois sont vêtus de noir, les deux premiers en habit ordinaire de médecin, et le dernier avec un grand collet uni, de longs cheveux plats, un manteau qui lui passe les genoux, et portant une mine tout à fait niaise.

     *L’Apothicaire*. Est aussi vêtu de noir, ou de gris-brun, avec une courte serviette devant soi et une seringue à la main, sans chapeau.

     *Les Femmes*. Sont vêtues comme elles le sont ordinairement dans les pièces comiques.

     Parmi les nombreux *Documents sur le Malade imaginaire*, publiés par M. Édouard Thierry, se trouve (p. 205) le mémoire du tailleur qui, immédiatement après la mort de Molière, babilla la Thorillière pour le rôle d’Argan. Si le nouveau costume ne fut pas une copie du premier, il en conserva certainement, comme le remarque M. Edouard Thierry, l’aspect, le goût général et en quelque sorte $277$ l’esprit. Voici ce mémoire, et quelques passages, que nous ne pouvons, bien à regret, citer plus au long, de l’intéressante note dont l’a fait suivre M. Edouard Thierry. — *Parties pour les Messieurs du Palais-Royal pour un habit du Malade imaginaire*.—....En velours amarante pour la chemisette, 14 lt. — Plus une pannea (a Etoffe de soie : voyez tome VIII, p. 41, note *b*.) pour les chausses, 13 lt. — En ratineb (b Sorte de « drap croisé dont le poil est tiré en dehors, et frisé de manière à former comme de petits grains. » (*Dictionnaire de l’Académie*, 1835.)) grise pour doubler ladite chemisette, 6 lt. — Plus pour le fourreur qui a fourni les bandes de petit-gris pour la chemisette et le bonnet, 20 lt — La soie et le galon, 1 lt 15 s — La doublure des chausses et le padouc (Sorte de ruban à border : voyez tome VI, p. 22, note 1.), 2lt 10 s. — Plus en parements, 1 lt. — Plus pour avoir fait l’habit deux fois, 12 lt. — Plus j’ai fourni en boutons d’or pour le long des chausses, 1 lt 4s… — Somme toute, 66 lt. — « Dans le mémoire de Baraillon, dit M. Ed. Thierry (p. 208 et 209), nous retrouvons la camisole (*de la description de Hollande*) qui s’appelle la chemisette, et la couleur de la camisole rouge dans celle du velours amarante. Ce qui diffère, c’est l’ornement… ; mais la différence est moins dans le détail que dans la physionomie générale des deux costumes : l’un plus pauvre, l’autre plus riche ; l’un plus coquet, l’autre plus négligé… Nous verrons… par le mémoire du bonnetier… que les bas fournis pour la Thorillière étaient des bas de soie rouge extrafins ; et tandis que la description… de 1674 rétrécit le haut-de-chausses d’Argan amaigri, Baraillon égayé le même haut-de-chausses avec des boutons d’or  La tradition de Molière c’est toujours la comédie riante et, de là, son malade pour rire. Molière d’ailleurs savait bien par lui-même qu’un malade amoureux, marié à une. jeune femme, n’a garde de se négliger.… Baraillon, comme le tailleur de M. Jourdain, fit aussi son chef-d’œuvre, un habit de cacochyme qui fût en même temps un habit d’honnête homme. »

     L’éditeur de 1734 donne à la suite de la liste des acteurs de la Comédie, qu’on vient de voir, p. 274 et 275, celle-ci des acteurs du Prologue et des Intermèdes (il a, nous l’avons dit, placé ces listes avant le premier prologue.)

     Acteurs du prologue.

     Flore.

     Deux Zéphirs, *dansants*.

     Climène.

     Daphné.

     $278$ Tircis, *amant de Climène*, *chef d’une troupe de bergers*.

     Dorilas, *amant de Daphné*, *chef d’une troupe de bergers*.

     Bergers et bergères *de la suite de Tircis*, *chantants et dansants*.

     Bergers et bergères *de la suite de Dorilas*, *chantants et dansants*.

     Pan.

     Faunes, *dansants*.

     Acteurs des intermèdes.

     *Dans le premier acte*.

     Polichinelle.

     Une Vieille.

     Violons.

     Archers, *chantants et dansants*.

     *Dans le second acte*.

     Une Égyptienne, *chantante*.

     Un Égyptien, *chantant*.

     Égyptiens et Égyptiennes, *chantants et dansants*.

     *Dans le troisième acte*.

     Tapissiers, *dansants*.

     Le président *de la Faculté de médecine*.

     Docteurs.

     Argan, *bachelier*.

     Apothicaires, *avec leurs mortiers et leurs pilons*.

     Porte-seringues.

     Chirurgiens.

     *La scène est à Paris*. [↑](#footnote-ref-277)
278. Au court temps de leur collaboration se rapporte vraisemblablement l’anecdote du pauvre rendant à Molière son louis donné par largesse ou par mégarde. C’est Charpentier qui, ramené d’Auteuil en carrosse par le poète, fut témoin du fait et recueillit le mot célèbre : voyez les dernières lignes (p. LX) des *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Molière*, insérés par la Serre au tome Ier de l’édition de 1734. — M. Edouard Thierry (p. 19 de son *Introduction*, aux *Documents sur le Malade imaginaire)* conjecture que ce pourrait bien être Mignard qui donna l’un à l’autre le poète et le musicien, Mignard et Charpentier ayant dû se rencontrer et se lier à Rome, où tous deux ont formé leur talent. [↑](#footnote-ref-278)
279. Charpentier fut maître de chapelle au collège et à la maison professe des Jésuites ; il eut aussi la maîtrise de la Sainte-Chapelle. – Un de ses opéras, *Médée*, dont les paroles sont de Thomas Corneille, a été représenté à l’Académie royale de musique en décembre 1693, dédié au Roi et publié en partition l’année suivante. [↑](#footnote-ref-279)
280. C’était d’Assoucy que le grand Corneille s’était autrefois associé, d’Assoucy qui paraît bien s’être mis en tête un moment de disputer à Charpentier l’honneur d’écrire la musique du *Malade imaginaire :* voyez, sur ce point, la lettre *à M. Molière*, insérée p. 121-125 de l’appendice joint aux *Rimes redoublées* de d’Assoucy (déjà mentionné dans notre tome II, p. 108, note 2) ; *la Jeunesse de Molière* par le bibliophile Jacob (Paul Lacroix), p. 172-176 ; et la *Préface* de M. Colombey aux *Aventures burlesques*,p. XXIII-XXVI. [↑](#footnote-ref-280)
281. En tête de ce morceau, on lit : « Ce récit est mieux digéré dans *la Couronne de fleurs* », c’est-à-dire dans la pastorale de ce nom que Charpentier refit plus tard sur les paroles librement modifiées de cette églogue de *Flore* ; on y chantait, par exemple : « Puisse le grand Louis,… Comme il est du monde le maître, Devenir le maître du temps, Et voir à cent hivers succéder le printemps ! » Elle se trouve au milieu du tome VII, f° 35 v° et fos suivants, séparant des feuillets qui appartiennent au troisième arrangement du *Malade imaginaire*. Charpentier eut alors pour chanteuses : Mlles Isabelle (*Flore*), Brion, Talon, Grandmaison, et pour chanteurs : Charp..., Carlié, Bossan, Beaupuy (*Pan*). [↑](#footnote-ref-281)
282. *Spaccamonte* ou *Spaccamonti*, « Tranche-montagne », nom de capitan. [↑](#footnote-ref-282)
283. A la troisième reprise de cet air, on lit successivement les indications : à la Ire portée, de « du Vivier seul » ; à la 2de portée, de « Nivelon *seul* » ; à la 3e portée, de « du Mont *seul* » ; il s’agit sans doute de l’entrée des solistes, non de la danse, mais de l’orchestre ; car plus loin quatre *seul* et quatre *tous* sont écrits aux quatre portées : un seul *tous* eut suffi à marquer la rentrée du corps de ballet. [↑](#footnote-ref-283)
284. Mlle Mouvant (ou Mouval, d’après les comptes du Palais-Royal), ainsi que Mlle Marion et Poussin, qui vont être nommés par Charpentier, avaient créé leurs rôles des Intermèdes : cela est constaté dans les *Documents sur le Malade imaginaire* publiés par M. Éd. Thierry : voyez p. 242 et 251 ; p. 90, 94 et 230 ; et tout particulièrement, avec le charmant commentaire dont elle est suivie, la curieuse lettre du maître qui enseigna à Mlle Marion sa partie de chant, ou peut-être plutôt de danse (p. 199 et suivantes). Les autres indications de noms qu’on lira datent certainement du même temps. A ces virtuoses, qui reparurent dans la Cérémonie, avaient dû être aussi distribués les rôles du Ier prologue. [↑](#footnote-ref-284)
285. Le mot *guay* (gai, *allegro*) écrit en marge, comme assez souvent dans ces manuscrits, marque le mouvement et n’est pas un nom propre. [↑](#footnote-ref-285)
286. A la suite de ce morceau, on lit : « Fin de l’entrée des médecins » ; mais il fallait mettre : *Fin de l’Ouverture de la Cérémonie des médecins*. [↑](#footnote-ref-286)
287. « Zerbinetti, est-il ajouté en marge, est dans le livre A, p. 216 : » ce livre ni l’air n’existent probablement plus. [↑](#footnote-ref-287)
288. Nous avons ici, selon notre coutume, reproduit le titre de l’édition de 1682, moins les mots : « par m. de Molière ». Voyez à la fin de la *Notice* (ci-après, p. 533) le titre de l’édition originale. [↑](#footnote-ref-288)
289. « On appelle une *gloire*, en termes de peinture, la representation du ciel ouvert, avec les personnes divines, et les anges et les bienheureux. » *(Dictionnaire de l’Académie*, 1694.) [↑](#footnote-ref-289)
290. *Recherches sur Molière*, p. 62. [↑](#footnote-ref-290)
291. *Ibidem*, même page, et p. 214. [↑](#footnote-ref-291)
292. *Ibidem*, p. 244. [↑](#footnote-ref-292)
293. *Anonymiana* ou *Mélanges de poésies, d’éloquence et d’érudition* (1700), 1 volume in-12 : voyez p. 238 et 239. [↑](#footnote-ref-293)
294. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d’histoire*, article Mignard. — Voyez aussi au tome II des *Mémoires de Saint-Simon*,p. 282, la note de M. de Boislisle sur Catherine-Marguerite Mignard, et au tome III des mêmes *Mémoires*, les pages 33 et 34 et les notes. [↑](#footnote-ref-294)
295. Plus tard même on ne voit pas quel prétexte il put y avoir à une superposition très inconsidérée, Molière étant mort lorsque la fille de Miguard était dans sa seizième année. [↑](#footnote-ref-295)
296. *Gazette* du 8 avril, p. 279. [↑](#footnote-ref-296)
297. La première messe fut célébrée, le 21 mars 1665, jour de la fête de saint Benoît, par l’archevêque de Paris, Hardouin de Péréfixe. L’évêque d’Acqs ( de Dax), Guillaume le Boux, prononça le panégyrique. Voyez la *Gazette* du 28 mars 165, p. 302. [↑](#footnote-ref-297)
298. *Notice sur le monastère du Val-de-Grâce*, par M. l’abbé H. de Bertrand de Beuvron, Paris, 1865, p. 27. [↑](#footnote-ref-298)
299. Charles Blanc, *Histoire des peintres… Ecole française*, Pierre Mignard, p. 14. [↑](#footnote-ref-299)
300. *La Vie de P. Mignard*, par l’abbé de Monville, 1 volume in-12, Paris, 1730, p. 83 et 84. [↑](#footnote-ref-300)
301. En marge : « Le cadet ». — L’aîné, Nicolas, longtemps établi à Avignon, était depuis cinq ou six ans à Paris, où il mourut en mars 1668. [↑](#footnote-ref-301)
302. Il s’agissait peut-être d’y faire ces retouches au pastel, effacées aujourd’hui, dont plusieurs auteurs ont parlé. [↑](#footnote-ref-302)
303. *Lettres en vers à Son Altesse Madame la duchesse de Nemours* du 19e septembre 1666. [↑](#footnote-ref-303)
304. Sans doute pour la Sainte-Thérèse, fêtée le 15 octobre. [↑](#footnote-ref-304)
305. La Peinture, *poème*, à Paris, chez Frédéric Léonard, imprimeur ordinaire du Roi, M DC LXVIII (in-4°). [↑](#footnote-ref-305)
306. *OEuvres de Boileau* (édition de Berriat-Saint-Prix), tome IV, p. 88 et 89. [↑](#footnote-ref-306)
307. Perrault dit dans ses *Mémoires*, p. 29, que cet emploi lui fut donné vers la fin de 1663. Colbert n’eut la surintendance des bâtiments qu’en janvier 1664 ; mais, dès la fin de 1662, il savait qu’elle lui était destinée, et en organisait le service. [↑](#footnote-ref-307)
308. *La Vie de P. Mignard*, par l’abbé de Monville, p. 84-86. Voyez aussi l’article, cité ci-dessus, de Charles Blanc, p. 14 et 15. [↑](#footnote-ref-308)
309. L’auteur était mort en 1665. [↑](#footnote-ref-309)
310. « *Caroli AIfonsi du Fresnoy, pictoris, de Arte graphica liber, sive diathesis, graphidos et chromatices, trium picturæ partium, antiquorum ideæ artificum nova restitutio. Lutetiæ Parisiorum, apud Claudium Barbin...*, MDCLXVIII. » A la fin de ce petit in-12 de 36 pages, qui n’a pas d’*Achevé d’imprimer*, un Extrait du Privilège du Roi date de 1667 ce privilège, sans indication de jour ni de mois. L’année 1668 vit paraître une autre édition du poème, mais avec la traduction en regard, sous ce titre : *L’Art de peinture de Charles Alphonse du Fresnoy, traduit en français*, *avec des remarques nécessaires et très-amples* (1 volume in-8°, Paris, chez Nicolas l’Anglois), mdclxviii. Le traducteur était le peintre Roger de Piles, ami de du Fresnoy. Il dit dans sa *Préface* que l’auteur lui confia sou poème pour le mettre en notre langue, croyant qu’il l’entendait assez bien : « Je (*le*) lui communiquai, et y changeai tout ce qu’il voulut, jusqu’à ce qu’il fût enfin à sa fantaisie. » [↑](#footnote-ref-310)
311. En tête du *de Arte graphica*, dans l’édition de 1668, sans traduction, et dans quelques-uns des exemplaires, datés aussi de 1668, de ce même poème accompagné de la traduction française, est une Epître à Colbert, signée des initiales *C. A. D. F.* Est-ce bien du Fresnoy qui l’avait préparée pour la publication projetée ? Qu’elle soit son ouvrage, ou que ses amis l’aient fabriquée et mise sous son nom, quand ils firent imprimer son poème, un hommage banal, et tout de précaution, ne peut démentir ce que l’on sait d’ailleurs des rapports difficiles de du Fresnoy, comme de Mignard, avec le ministre. [↑](#footnote-ref-311)
312. Perrault n’a pu manquer de comprendre que le poème de Molière était comme une riposte au sien. Mais, toujours sage et modéré, il n’a marqué nulle part qu’il en ait gardé le moindre ressentiment. Lorsque plus tard, dans ses *Hommes illustres*, il a consacré une notice à le Brun, une autre notice à Mignard, il leur a rendu justice à tous deux-, il a particulièrement loué la fresque du Val-de-Grâce (voyez ci-après, p. 526). Il est vrai que, depuis la mort de Colbert (1683), il cessa d’y avoir lieu de prendre parti pour le Brun contre Mignard, à qui Louvois donna en fait le gouvernement de la peinture, jusqu’au jour où, le Brun étant mort (1690), ses honneurs furent transférés au peintre de la coupole, devenu dès lors, à son tour, premier peintre du Roi et l’un des membres, puis bientôt le directeur, de l’Académie royale. [↑](#footnote-ref-312)
313. Il est assez étonnant que pas un des éditeurs de Molière ne s’en soit douté. Nous nous sommes d’abord flatté d’en avoir fait la découverte ; mais nous avons été détrompé en lisant dans le *Dictionnaire* de Moréri (édition de 1759), tome V, p. 372, à l’article du Fresnoi: « Le poème français de Molière, intitulé *La Gloire du Val-de-Grâce*, n’est presque qu’une traduction de quelques endroits de l’ouvrage latin de du Fresnoi. » Charles Blanc aussi a été sur la voie, lorsqu’il a dit que les vers 117-127 de ce poème *semblent traduire* les beaux vers latins de du Fresnoy : voyez ci-après, à la note 5 de la page 545. [↑](#footnote-ref-313)
314. Sur cette orthographe, voyez tome VI, p. 392, note 3. [↑](#footnote-ref-314)
315. Sur Mlle de Bussy, voyez notre tome VII, p. 8, où il est dit, d’après Tallemant des Réaux, que Molière lui lisait toutes ses pièces. Le même Tallemant (Tome II, *Historiette du maréchal de Brézé et de Mlle de Bussy*, p. 202) nous apprend qu’elle était nièce de la femme de la Mothe le Vayer. Il parle d’elle comme d’une évaporée, chez qui il y avait un grand « abord de gens » (même page 202). C’est elle aussi que Loret dans sa *Lettre en vers* du 8 juillet 1656 appelle

     […] Cette aimable Poitevine

     Dont la grâce presque divine

     Dans Paris a tant de renom. [↑](#footnote-ref-315)
316. Insérée aux pages 241 et suivantes des *Mélanges* intitulés *Anonymiana*, que nous avons déjà cités ci-dessus, p. 514. [↑](#footnote-ref-316)
317. *Anonymiana*, p. 282 et 283. [↑](#footnote-ref-317)
318. *Réflexions critiques sur quelques poètes*, Molière, p. 237 de l’édition des Œuvres données par M. D.-L. Gilbert. [↑](#footnote-ref-318)
319. *Ibidem*, p. 238 : la dernière phrase, celle qui déprécie le poème du *Val-de-Grâce*, se lisait dans la 1re édition (1746) ; elle est, dit M. Gilbert, biffée par Voltaire sur l’exemplaire de cette édition qu’il a annoté et que possède la bibliothèque Méjanes d’Aix. [↑](#footnote-ref-319)
320. *Œuvres de Molière*, tome IX, note de la page 523. [↑](#footnote-ref-320)
321. Même tome IX d’Auger, p. 516, note 2. [↑](#footnote-ref-321)
322. *Les Hommes illustres*, tome II, notice sur Pierre Mignard, p. 91-92. [↑](#footnote-ref-322)
323. Article Val de Grâce. [↑](#footnote-ref-323)
324. Voyez ci-dessus, p. 517. [↑](#footnote-ref-324)
325. *Description historique de la ville de Paris…*, M DCC LXV, tome VI, p. 194. [↑](#footnote-ref-325)
326. *Histoire des peintres… Ecole française*, Pierre Mignard, p. 10. — Il a décrit la fresque du Val-de-Grâce aux pages 10-13. L’abbé de Monville l’avait aussi décrite aux pages 77-82 de *la Vie de Pierre Mignard*, et Piganiol de la Force, dans sa *Description historique de la ville de Paris*, tome VI, p. 194-197. Chacun, à Paris, peut en juger de ses propres yeux, mais sans oublier que le temps ne l’a pas entièrement respectée, comme l’explique M. Henri Harduin, dans la *Biographie générale*, article Mignard. —Les peintures de la coupole ont été gravées par Gérard Audran, d’après un dessin en grisaille de Michel Corneille. [↑](#footnote-ref-326)
327. Au tome XI des *Amusements du cœur et de l’esprit*, *ouvrage périodique* (Amsterdam, 1741), on a inséré (p. 455-472) un discours sur la peinture, prononcé, dans l’assemblée de l’Académie royale, le 1er février 1670, par Noël Coypel. Là, de même que Guérin, le célèbre peintre est d’avis que les préceptes de du Fresnoy sur les *contours ondoyants* ne sont pas « des règles précises et assurées » (p. 467). Coypel gardait la tradition purement française et tenait pour des erreurs de goût quelques-uns des principes des écoles d’Italie. Dans cette question des contours, peut-être avait-il raison. Mais que Molière, sur la foi de guides, qui n’étaient pas des ignorants, ait adopté une doctrine qui n’était pas la meilleure, ce n’est pas une très-forte objection à faire à un poète. [↑](#footnote-ref-327)
328. Non-seulement l’accord des doctrines, mais l’emploi des mêmes expressions seront facilement remarqués, si l’on compare avec les vers de Molière la traduction du poème de du Fresnoy par Roger de Piles : voyez ci-après les notes du poème. Molière a consulté certainement et le texte latin, qu’il n’était pas embarrassé d’entendre, et la traduction qui pouvait lui inspirer confiance, du Fresnoy lui-même en ayant approuvé l’exactitude. [↑](#footnote-ref-328)
329. *École française*, Pierre Mignard, p. 13. [↑](#footnote-ref-329)
330. *Ibidem*, p. 10. [↑](#footnote-ref-330)
331. *Récréations littéraires*, p. 153. [↑](#footnote-ref-331)
332. *Récréations littéraires*, p. 154 et 155. [↑](#footnote-ref-332)
333. *Portraits littéraires* (Garnier, 1862), tome II, Molière, p. 33. [↑](#footnote-ref-333)
334. *Port-Royal* (troisième édition, 1867), tome III, p. 294 et 295. [↑](#footnote-ref-334)
335. *Ibidem*, tome III, p. 293. [↑](#footnote-ref-335)
336. *Ibidem*, tome Ier, p. 154. [↑](#footnote-ref-336)
337. Taschereau lui-même, nous le regrettons, s’est laissé entraîner aux préventions qui avaient crours depuis longtemps cotre *La Gloire du Val-de-Grâce*. Il en parle ainsi, dans son *Histoire de Molière*, p. 192 et 193 de la 5e édition : « En général, le style en est lâche (*c’est absolument le contraire*), et l’on trouve peu de poésie dans ce sujet, qui en comportait beaucoup. » Dulaure (*Histoire de Paris*, 6e édition, 1837, tome IV, p. 382) dit que ce poème de Molière « n’est pas digne de sa plume » ; et l’auteur de l’article Mignard, dans le dictionnaire de Pierre Larousse, que « nous ne comprenons plus les rimes prétentieuses et fades de Molière. » Ce qui ne se comprend pas, ce sont de telles énormités. [↑](#footnote-ref-337)
338. C’est à la naissance même de cette académie que ces Maîtres peintres s’étaient mis contre elle en hostilité ouverte. Piganiol de la Force (*Description historique de la ville de Paris*, 1765, tome I, p. 224 et 225) dit que Mignard les avait alors soutenus dans leur lutte. Il a cru qu’il s’était rangé de leur côté au temps où ils ouvrirent une école publique, pour l’opposer à celle de l’Académie. Ce ne peut être ; car ce fut en 1649 qu’ils se virent obligés de fermer leur école ; et Mignard était encore en Italie ; mais plus tard, l’antagonisme n’ayant pas cessé, il put devenir comme le chef de l’opposition des Maîtres peintres. [↑](#footnote-ref-338)
339. Tome III, p. 295-300. Voyez aux pages 283-292 du même tome la *Notice* de M. Despois sur ce *Remerciement*. [↑](#footnote-ref-339)
340. Acte II, scène IV, vers 711-730 [↑](#footnote-ref-340)
341. Tout ce que l’on sait sur l’existence de cette traduction a été dit, avec indication des sources, par notre collaborateur M. Desfeuilles, dans ses *Additions aux notes du Misanthrope*. Voyez aux pages 559 — 561 de notre tome V. [↑](#footnote-ref-341)
342. *Le Livre abominable de* 1665, *qui courait en manuscrit parmi le monde, sous le nom de Molière (comédie politique en vers sur le procès de Foucquet), découvert et publié sur une copie du temps par* M. Louis-Auguste Ménard : 2 volumes in-8°, Didot, 1883. [↑](#footnote-ref-342)
343. *Le Misanthrope*, acte V, scène 1, vers 1501-1504. [↑](#footnote-ref-343)
344. *Le Misanthrope*, acte V, scène 1, vers 1502. [↑](#footnote-ref-344)
345. *Poésies diverses attribuées à Molière*, *ou pouvant lui être attribuées recueillies et publiées par P. L. Jacob*, *bibliophile*. Paris, Alphonse Lemerre, 1869, un volume in-18. [↑](#footnote-ref-345)
346. Voyez notre tome IV, p. 5, note 1, et p. 2a5, note 2 ; et *les Contemporains de Molière*, de M. Victor Fournel, tome II, p. 193 et 194. [↑](#footnote-ref-346)
347. Lettre en vers du 9 septembre 1656. [↑](#footnote-ref-347)
348. *Amphitryon*, acte III, scène vi, vers 1754 et 1765. [↑](#footnote-ref-348)
349. Ce n’est pas seulement la signature de *Molière*, commune à deux contemporains, admis avec empressement l’un et l’autre dans les Recueils, c’est même la simple initiale *M*, qui a paru suffire pour attribuer à notre poète de petites pièces, entre autres, les stances :

     C’est un amant, ouvrez la porte..., qui sont dans *les OEuvres de Monsieur de Montreuil* (petit in-8°, 1666 : voyez p. 591), de ce Mathieu de Montreuil dont Boileau a dit (Satire vu, vers 83 et 84) que l’on voyait les vers

     Grossir impunément les feuillets d’un recueil.

     Il serait plus fâcheux de les laisser grossir les éditions de Molière. [↑](#footnote-ref-349)
350. Voyez la *Revue des Provinces* du 15 mai 1864 (p. 342-345), et les *Poésies diverses attribuées à Molière*, p. 85-88. [↑](#footnote-ref-350)
351. Voyez ci-après, p. 584 et 585. [↑](#footnote-ref-351)
352. Mai 1884, p. 61. [↑](#footnote-ref-352)
353. Nous n’avons pu savoir en quelles mains est aujourd’hui ce volume, dont nous n’aurions voulu parler qu’après l’avoir vu. [↑](#footnote-ref-353)
354. A Paris, chez Guillaume de Luyne, M DC LX. Petit in-12 de 36 pages. [↑](#footnote-ref-354)
355. Pages 3 et 4. [↑](#footnote-ref-355)
356. *La Pompe funèbre de M. Scarron*. A Paris, chez Jean Ribou…, M DC LX. Petit in-12 de 55 pages, sans compter *le Libraire au Lecteur* et le *Privilège du Roi*, non paginés. L’achevé d’imprimer est du 4 novembre 1660. [↑](#footnote-ref-356)
357. Page 7. [↑](#footnote-ref-357)
358. Page 10. [↑](#footnote-ref-358)
359. Page 15 et 16. [↑](#footnote-ref-359)
360. Notons, en passant, qu’on y trouve confirmé, ce que déjà ne laissait guère douteux la date connue du privilège de *la Cocue imaginaire* (voyez notre tome II, p. 138, note 1), que la pièce publiée sons le nom de Doneau, qu’il ne faut pas confondre avec Donneau de Visé, parut dès 1660. Dans *le Songe*, imprimé à la fin de cette année, Terpsichore se plaint (p. 22) de cette imitation comme d’un impudent larcin. [↑](#footnote-ref-360)
361. Boucher, la même année 1660, chez Sercy, en a, sous le même titre, publié une qu’il ne faut pas confondre avec celle de Somaize ; elle a un Achevé du 9 novembre, et le format en est in-quarto. [↑](#footnote-ref-361)
362. Page 23 (voyez aussi p. 27). [↑](#footnote-ref-362)
363. Pages 31 et 32. [↑](#footnote-ref-363)
364. Page 35. [↑](#footnote-ref-364)
365. Voyez dans le *Journal des Débats* du 4 et du 6 mai 1859 deux articles de M. d’Ortigue. [↑](#footnote-ref-365)
366. Pages 366-368. [↑](#footnote-ref-366)
367. Il figure au catalogue de la première partie de la bibliothèque du feu roi, sous le numéro 1133. [↑](#footnote-ref-367)
368. *Œuvres de Molière*, tome VI, p. 441. [↑](#footnote-ref-368)
369. Voyez au tome IV, p. 131 et 132. [↑](#footnote-ref-369)
370. Voyez au tome VI, p. 202 et 203. [↑](#footnote-ref-370)
371. Voyez au tome VII, p. 432 et 433. [↑](#footnote-ref-371)
372. *Les Aventures d’Italie de Monsieur d’Assoucy ;* à Paris, de l’imprimerie d’Antoine de Rafflé ; 1 volume in-12 : voyez chapitre vu, p. 99-101. [↑](#footnote-ref-372)
373. C’est le cahier, appartenant à la Bibliothèque nationale, dans lequel se trouve aussi la musique du *Malade imaginaire*. Voyez ci-dessus, à la note de la page 210. [↑](#footnote-ref-373)
374. Voyez aussi le tome VII de son édition des *Œuvres de Molière*, p. 376-378. [↑](#footnote-ref-374)