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 VIII, Librairie Hachette, Paris, 1883, 602 pages.

created : 1883

language : fre

## Le Bourgeois gentilhomme.

Comédie-ballet.

Faite à Chambord, pour le divertissement du roi,

Au mois d’octobre 1670[[1]](#footnote-1).

Et représentée en public, à Paris, pour la première fois, sur le théâtre du palais-royal, le 23e novembre de la même année 1670,

Par la troupe du Roi.

### Notice.

De même que *Monsieur de Pourceaugnac*, et une année seulement après lui, *Le Bourgeois gentilhomme* fut d’abord représenté à Chambord, pour être, avec la chasse et les antres récréations royales, un des passe-temps de la cour. Des critiques ont paru croire que Molière en avait conçu le sujet, apparemment dans quelque autre temps, comme celui d’une grande comédie de mœurs et de caractère, et que ce qu’il exécuta ne fut point ce qu’il avait rêvé. Ne pouvant refuser de travailler par ordre, il se serait trouvé dans la nécessité d’altérer sa belle conception, d’en faire « grimacer les figures ; » et, devenu, à son grand regret sans doute, semblable au peintre dont Horace se moque, il aurait terminé en queue de poisson l’excellent portrait humain commencé par son pinceau. Nous ne croyons pas que les choses se soient ainsi passées et qu’un caprice du Roi ait été coupable d’un tel dommage. Il avait demandé à Molière une petite pièce qui servît de prétexte à des intermèdes bouffons, à la cérémonie turque. Molière pouvait en fabriquer une rapidement, et réserver pour une autre occasion sa peinture projetée d’un des ridicules les plus dignes de son génie d’observateur moraliste. Rien ne le forçait à sacrifier l’idée d’un chef-d’œuvre de haute comédie pour remplir un programme de circonstance. On s’explique plus simplement ce qui lui arriva : il se chargea volontiers de tracer quelques scènes qui deviendraient le motif des airs de Lulli et de la mascarade. En mettant la main à l’ouvrage, il trouva sous sa plume une création de maître qu’il n’avait point préméditée, et ne voulant être qu’amusant, il fut profond : c’était un accident qu’il lui était difficile d’éviter. La grande scène des médecins dans *Monsieur de Pourceaugnac* nous avait déjà $4$ fait voir la bonne comédie se glissant à côté de la farce ; dans *le Bourgeois gentilhomme* ce fut mieux, elle prit la grande place. Toutefois elle ne fit jamais perdre la farce de vue. Partout cette pièce, comme celles d’Aristophane, mêle à la vérité la fantaisie et l’exagération, qui, sans la détruire, la rendent plaisante, et en donnent les leçons en riant. Qu’on y fasse attention, point de désaccord dans l’œuvre ; préparée, comme graduellement, par la merveilleuse sottise de M. Jourdain, la bouffonnerie turque elle-même ne semble pas mal cousue aux autres scènes, ni facile à en détacher.

Le titre de la première édition du *Bourgeois gentilhomme* porte que cette comédie fut faite à Chambord pour le divertissement du Roi, au mois d’octobre 1670. On ne saurait être tenté ici, comme pour le titre très-peu différent de *Pourceaugnac*[[2]](#footnote-2), de prendre le mot *faite* dans la rigoureuse exactitude de son sens ordinaire. Monter la pièce, c’est-à-dire en régler la mise en scène, ainsi que celle des intermèdes, en faire les répétitions, jouer cependant d’autres comédies, ce fut certainement assez de travail pour les dix jours dont on put disposer. Il est évident que la comédie était écrite, la musique de Lulli composée, lorsque la Troupe arriva à Chambord : « Vendredi 3e octobre, dit le Registre de la Grange, la Troupe est partie pour Chambord, par ordre du Roi. On y a joué, entre plusieurs comédies, le Bourgeois gentilhomme, pièce nouvelle de M. de Molière. Le retour a été le 28e dudit mois. »

La *Gazette* du 18 octobre 1670[[3]](#footnote-3) annonce ainsi la première représentation (on remarquera que, suivant son habitude, elle parle de la comédie comme si elle n’eût été qu’un petit accessoire de la merveilleuse symphonie et du dialogue en musique) :

De Chambord, le 14 octobre 1670.

Le 9 de ce mois, Leurs Majestés, avec lesquelles étaient Monsieur, Mademoiselle d’Orléans[[4]](#footnote-4), et grand nombre de seigneurs et dames de la cour, arrivèrent en ce château sur les cinq heures du soir… Elles prennent ici leur divertissement $5$ ordinaire de la chasse… ; et hier Elles eurent pour la première fois celui d’un ballet de six entrées, accompagné de comédie, dont l’ouverture se fit par une merveilleuse symphonie, suivie d’un dialogue en musique des plus agréables, la décoration du théâtre et le reste ayant toute la magnificence accoutumée dans les divertissements de cette cour.

Il est probable que ces nouvelles de Chambord sont mal datées du 14, et qu’elles furent écrites le 15. Autrement, le mot *hier* indiquerait le lundi 13 octobre, comme le jour de la première représentation du *Bourgeois gentilhomme.* Or il est difficile de croire que Robinet se soit trompé, lorsqu’il nomme expressément le mardi, c’est-à-dire le 14. Voici d’abord comment, dans sa *Lettre en vers à Monsieur*[[5]](#footnote-5)*,* du samedi 27 septembre 1670, il donnait la nouvelle de la prochaine arrivée de la cour à Chambord, puis de celui de la troupe comique :

[...] Le Roi va dans Chambor

Joyeusement prendre l’essor

Avec sa cour si florissante. […]

[…] La comédie aussi

Y pourra charmer son souci

Avec tonte sa petite oie[[6]](#footnote-6),

Laquelle inspire pleine joie.

*Molière* privilégié,

Comme seul des talents doué

Pour y divertir ce cher *Sire,*

En prend, ce vient-on de me dire,

La route sans doute lundi[[7]](#footnote-7),

Le matin ou l’après-midi,

Avec sa ravissante troupe,

Qui si fort a le vent en poupe,

Et même où, par l’ordre royal,

$6$ On voit depuis peu la *Beauval*,

Actrice d’un rare mérite.

Une autre *Lettre en vers à Monsieur*, datée du 18 octobre 1670, annonce, comme nous l’avons dit, que la comédie de Molière fut jouée le mardi 14 octobre :

Les deux Majestés à Chambord

Ont reçu tout de plein abord

Harangues, mauvaises ou bonnes […]

Et depuis ce jour […]

S’y sont, comme il faut, diverties,

Notamment en plusieurs parties

De chasse […]

Mardi, ballet et comédie[[8]](#footnote-8),

Avec très-bonne mélodie,

Aux autres ébats succéda,

Où tout, dit-on, des mieux alla,

Par les soins des deux grands Baptistes[[9]](#footnote-9),

Originaux et non copistes,

Comme on sait, dans leur noble emploi,

Pour divertir notre grand Roi,

L’un par sa belle comédie,

Et l’autre par son harmonie.

Après la première représentation de notre pièce le 1 octobre, il y en eut encore trois à Chambord dans le même mois, une le 16, les deux autres le 20 et le 21. C’est ce que nous apprend la *Gazette :*

De Chambord, le 23 octobre 1670.

Le 15 de ce mois, Leurs Majestés prirent le divertissement de la comédie Le lendemain, Elles le prirent, pour la seconde fois, de celle qui est accompagnée d’entrées de ballet. Le 19, elles eurent aussi le divertissement d’une autre petite comédie, et les deux jours suivants celui du même ballet[[10]](#footnote-10).

Ces quatre représentations que *le Bourgeois gentilhomme* eut, en huit jours, devant le Roi, démentent, dans quelques-unes de ses circonstances, une anecdote trop souvent répétée sur $7$ la foi de Grimarest, si coutumier de recueillir de douteuses légendes ou même d’en imaginer. « Jamais pièce, a-t-il dit[[11]](#footnote-11), n’a été plus malheureusement reçue que celle-là ; et aucune de celles de Molière ne lui a donné tant de déplaisir. Le Roi ne lui en dit pas un mot à son souper ; et tous les courtisans la mettaient en morceau. » Grimarest rapporte les propos de deux ducs, qui, indignés de l’*Halaba, balachou,* annonçaient la décadence de Molière, tellement épuisé, qu’il donnait dans la farce italienne. L’auteur mortifié se serait tenu caché dans sa chambre pendant cinq jours ; il s’en serait écoulé tout autant avant une nouvelle représentation de sa pièce. Le témoignage de la *Gazette* nous a fait connaître ce qu’il faut penser de ces cinq jours. Voici, d’après le récit de Grimarest, la fin de l’anecdote (p. 263). Lorsque, après ces cinq jours, la pièce eut été jouée pour la seconde fois, le Roi rompit enfin un silence si décourageant : « En vérité, dit-il à Molière, vous n’avez encore rien fait qui m’ait plus diverti, et votre pièce est excellente. » Là-dessus, courtisans de chanter la palinodie, et l’un des ducs, qui avaient crié à l’extravagance, de proclamer la force comique de tous les ouvrages de Molière. Grimarest devait être fier d’avoir composé cette scène avec une profonde connaissance des cours. Malheureusement les inexactitudes constatées dans son récit ne permettent d’y supposer, tout au plus, qu’un très-petit fond de vérité.

Puisque le Roi s’empressa de revoir *le Bourgeois gentilhomme* dès le surlendemain, il est à croire que son approbation ne se fit pas attendre, et qu’elle entraîna, dès le premier jour, les autres suffrages. Il se pourrait seulement qu’à voix plus ou moins basse quelques critiques aient été faites par des ducs ou des marquis. Plus que les folies de la réception du Mamamouchi, pour lesquelles il aurait fallu s’en prendre aux ordres du Roi lui-même, la hardiesse du rôle de Dorante était faite pour déplaire à plus d’un courtisan. Faire rire de la bourgeoisie qui se travaille, comme la grenouille de la Fable, pour s’enfler jusqu’à la taille de la noblesse, donner, par la satire de ses grotesques prétentions, la mesure de la distance infranchissable qui sépare les deux conditions, c’était à $8$ merveille ; mais tout dans la pièce n’était pas aussi flatteur pour les gens de qualité. Très-vulgaire et très-sot, M. Jourdain n’en est pas moins un brave homme : il est ridicule plutôt que méprisable. L’homme bien né et de courtoises manières qui lui escroque son argent vaut infiniment moins que lui. Il n’y avait vraiment que Jean-Jacques Rousseau, en veine de paradoxes contre notre théâtre comique, pour avancer que Dorante est l’honnête homme de la pièce et que le public applaudit à ses tours[[12]](#footnote-12). Les railleries de Molière sur les marquis lui avaient fait beaucoup d’ennemis ; ses attaques allaient maintenant bien plus loin. Les gens de cour purent trouver qu’étaler sur la scène leurs bassesses, leurs élégantes friponneries, passait le jeu, et que vraiment le Roi lui donnait trop carte blanche contre sa noblesse. Mais le grand comique avait du courage, et son auguste protecteur n’était probablement pas fâché de lui laisser prendre des libertés avec des grandeurs à qui la royauté avait intérêt à faire sentir qu’elles restaient toujours subalternes. Dès que Molière avait réussi à faire rire Louis XIV, on eût été mal venu à se fâcher, au lieu de rire aussi. Qu’il y ait eu des mécontentements, bien que nul renseignement certain ne l’atteste, c’est assez vraisemblable ; mais ils durent vite se taire et se dissimuler, comme par ordre, sous une apparence d’approbation.

Si le Roi fut content de la comédie de Molière, ce ne fut point parce qu’il lui en avait lui-même tracé le sujet. Les faits prouvent que, dans la commande royale, il n’y avait d’indiqué que la cérémonie turque : à Molière de l’amener comme il l’entendrait. Ecrire un sonnet sans défaut sur des bouts-rimés qu’on vous propose, ce serait un beau tour de force ; autrement grand est le prodige de faire sortir d’une mascarade de turbans une des œuvres les plus originales de la scène comique.

On lit dans les *Mémoires du chevalier d* ’*Arvieux,* publiés par le P. Labat[[13]](#footnote-13) : « Le Roi ayant voulu faire un voyage à Chambord pour y prendre le divertissement de la chasse, $9$ voulut donner à sa cour celui d’un ballet ; et, comme l’idée des Turcs qu’on venait de voir à Paris était encore toute récente, il crut qu’il serait bon de les faire paraître sur la scène. »

L’arrivée, le 1er novembre 1669, d’un envoyé de la Porte à la cour de France, y avait été un grand événement. La Fontaine l’annonçait dans une épître adressée, en juillet 1669, à la princesse de Bavière, sœur du duc de Bouillon :

Nous attendons du Grand Seigneur

Un bel et bon ambassadeur ;

Il vient avec grande cohorte.

Cet ambassadeur, si l’on veut lui donner ce titre, est nommé, dans les relations françaises, Muta Ferraca, ou Soliman Muta Faraca. C’était, à. dire vrai, un très-petit personnage, qui fut reçu avec plus de pompe qu’il n’y avait droit. *Muta Ferraca*, qu’on semble avoir pris pour un de ses noms, était celui de ses fonctions en Turquie, fonctions qui lui donnaient un rang modeste dans la domesticité de cour. Le *mute ferriquat* (on nous a indiqué cette manière plus correcte d’écrire) était un cavalier qui accompagnait le Sultan dans ses voyages[[14]](#footnote-14)*.* Il n’en eut pas moins l’honneur d’une audience royale des plus solennelles. Elle nous intéresse parce que l’on a prétendu qu’elle avait été l’occasion des scènes turques de notre comédie. Dans la *Vie de l’auteur* attribuée à la Martinière, qui est à la tête de l’édition de 1725 (Amsterdam) des *Œuvres de M. de Molière*, on raconte[[15]](#footnote-15) qu’un homme de la nation $10$ turque (c’est-à-dire notre Soliman) était venu à la cour avec une commission, et que le Roi, dans l’audience qu’il lui donna, était vêtu d’un habit superbe, tout chargé de pierreries. L’envoyé de la Porte, fidèle à la froide gravité qu’affectent volontiers les Orientaux, ne se montra pas ébloui ; et, comme un courtisan le pressait pour connaître son impression, il dit que lorsque le Grand Seigneur sortait, son cheval était plus richement orné que l’habit qu’il venait de voir. Colbert l’entendit et recommanda à Molière, qui travaillait alors au *Bourgeois gentilhomme*, de faire entrer dans sa pièce le spectacle bouffon par lequel on rabattrait un insolent orgueil et l’on remettrait à leur place les splendeurs barbares. Le biographe assure qu’il tient ce fait d’une personne encore vivante qui était alors à la cour. La réception de l’envoyé à Saint-Germain, dans une galerie du Château-Neuf, fut en effet splendide : « Il y avait au bout de cette charmante galerie, dit la Gazette[[16]](#footnote-16), un trône d’argent, élevé sur une estrade de quatre degrés, et le Roi y paraissait dans toute sa majesté, revêtu d’un brocart d’or, mais tellement couvert de diamants, qu’il semblait qu’il fût environné de lumière, en ayant aussi un chapeau tout brillant, avec un bouquet de plumes des plus magnifiques. » Mais l’éclat de cette audience et le peu d’impression que le Turc parut en recevoir[[17]](#footnote-17), voilà sans doute tout ce qu’il y a de vrai dans l’anecdote de la Martinière. Si l’on voulait prendre une revanche des dédains de Soliman, il eût fallu, ce semble, qu’il $11$ fut encore en France pour y recevoir la piquante leçon. Or il était retourné chez lui depuis quelque temps lorsque fut joué *le Bourgeois gentilhomme.* « Ces jours passés, dit la Gazette du 31 mai 1670[[18]](#footnote-18), Muta Ferraca, envoyé extraordinaire du Grand Seigneur, eut son audience de congé du sieur de Lionne. » Quant à la prétendue intervention de Colbert, on aura peine à ne plus nous faire trouver qu’un conseil de ce ministre où paraît si marqué un ordre du Roi lui-même. Sans qu’il soit besoin de supposer une vengeance du Roi-soleil, dont les rayons auraient manqué leur effet, la fantaisie de Louis XIV s’explique très-bien.

La cour était alors en humeur de s’égayer des turqueries. Le même personnage que nous avons cité, ce Laurent d’Arvieux, qui avait fait un long séjour en Orient, et, dans l’audience tout à l’heure décrite, avait servi d’interprète à Soliman, fut, en décembre 1669, reçu à Saint-Germain, pour y faire au Roi une relation de ses voyages. On l’interrogea sur les manières des Turcs. « Comme mes réponses, dit-il[[19]](#footnote-19), étaient fort gaies, ils y prenaient beaucoup de plaisir. Le Roi en riait modérément, aussi bien que Mme de la Vallière ; mais Monsieur (le frère du Roi) et Mme de Montespan faisaient des éclats de rire qu’on aurait entendus de deux cents pas. » Mettre en scène ce qui avait tant amusé ces rieurs, c’était le plus agréable spectacle à leur offrir. Il se peut aussi que Lulli n’ait pas été étranger au choix que le Roi fit de ce sujet de divertissement. Il y avait dix ans qu’il avait mis à la mode les Turcs de mascarade et composé pour Louis XIV un ballet qui devait avoir quelque rapport avec les scènes du Mamamouchi, et qui fut dansé à la cour le 15 décembre 1660.

[…] On dansa le ballet,

Peu sérieux, mais très-follet,

Surtout dans un récit turquesque,

Si singulier et si burlesque,

Et dont *Baptiste*[[20]](#footnote-20) était auteur,

$12$ Que sans cloute tout spectateur

En eut la rate épanouie

Tant par les yeux que par l’ouïe[[21]](#footnote-21).

Que Lulli, ou Mme de Montespan, ou qui l’on voudra, ait suggéré au Roi l’idée du divertissement de Chambord, elle lui agréa, et cette idée donna naissance au *Bourgeois gentilhomme*, bien plutôt que cette comédie ne fit imaginer à Molière la cérémonie turque comme le dénouement naturel de sa pièce. D’Arvieux étant l’homme le plus au courant des coutumes orientales, et celui que désignait d’ailleurs la gaieté de son récit fait à Saint-Germain, fut appelé pour prêter son concours à l’oeuvre burlesque. « Sa Majesté, dit-il[[22]](#footnote-22), m’ordonna de me joindre à MM. Molière et de Lulli pour composer une pièce de théâtre où l’on pût faire entrer quelque chose des habillements et des manières des Turcs. Je me rendis pour cet effet au village d’Auteuil[[23]](#footnote-23), où M. de Molière avait une maison fort jolie. Ce fut là que nous travaillâmes à cette pièce de théâtre que l’on voit dans les Œuvres de Molière sous le titre de Bourgeois gentilhomme, qui se fait Turc pour épouser la fille du Grand Seigneur. Je fus chargé de tout ce qui regardait les habillements et les manières des Turcs. La pièce achevée, on la présenta au Roi, qui l’agréa, et je demeurai huit jours chez Baraillon[[24]](#footnote-24), maître tailleur, pour faire faire les habits et les turbans à la turque. Tout fut transporté à Chambord, et la pièce fut représentée, dans le mois de septembre[[25]](#footnote-25), avec un succès qui satisfit le Roi et toute la cour. »

Monsieur le drogman a paru à quelques-uns n’avoir eu aucune bonne raison de se faire ainsi de fête, et l’on a trouvé très impertinente sa prétention de passer pour un des auteurs $13$ du *Bourgeois gentilhomme*. Ne le dépouillons pas cependant de sa petite gloire. On ne peut douter qu’il ait réellement collaboré, ainsi que le tailleur, à ce qu’il croyait sans doute l’essentiel, le sujet proposé par le Roi étant la mascarade turque. Quant aux scènes qui devaient la préparer et y servir de prétexte, loin d’y être pour quelque chose, d’Arvieux ne les connaissait pas même bien et ne les avait pas écoutées attentivement ; car il prête à M. Jourdain l’ambition de devenir gendre du Sultan, tandis que, dans la pièce, le crédule bourgeois se flatte de faire épouser à sa fille l’héritier de ce même Grand Seigneur.

Cette partie de l’ouvrage ne regardait ni d’Arvieux ni Lulli : ce ne pouvait être l’affaire que du seul Molière. Celui-ci avait à chercher quel Parisien pourrait être représenté comme assez fou pour se laisser persuader que le fils du Grand Turc avait songé à le choisir pour beau-père et à lui conférer l’extravagante dignité de mamamouchi. Le fou le plus fieffé, le plus parfait sot que l’on connaisse, n’est-ce pas le bourgeois entêté de noblesse ? Il y en avait de tels assurément de par le monde, vaniteux à qui la gentilhommerie avait fait tourner la tête. Ils offraient un tout autre type que George Dandin, ce rustre enrichi, que Molière avait montré si bien puni d’avoir fait un mariage au-dessus de sa condition. Celui-ci sait reconnaître, quoique un peu tard, son erreur : il n’a pas été longtemps dupe du « style des nobles, » et ne s’est jamais beaucoup soucié d’être devenu M. de la Dandinière.

Mais, au lieu de ce paysan, qui a gardé son gros bon sens, prenons un bourgeois prétentieux qui, né dans une boutique, s’imagine pouvoir jouer l’homme de qualité, et dont la manie sera flattée par tous ceux qui en veulent à ses écus, voilà bien un imbécile d’une autre pâte. Aucune mystification ne sera trop forte pour lui. Un tel sujet, l’un des plus vraiment comiques, une fois conçu, toute l’admirable peinture est venue, comme d’elle-même, sous le pinceau du maître. La grossièreté incorrigible du lourdaud sans éducation, son épaisse ignorance, le contraste de la vulgarité de sou esprit et de ses manières avec ses visées de noblesse et de galanterie, ont fait naître les scènes les plus plaisantes. Que de gens vont traire cette bonne vache à lait ! Il faut voir autour de lui, exploitant à l’envi sa $14$ sottise, tous les maîtres appelés pour le décrasser, musiciens, danseurs, philosophe, professeur d’escrime, et le tailleur d’habits qui le déguise en homme de cour, et jusqu’aux garçons tailleurs qui le monseigneurisent pour tirer de lui une plus grande étrenne. Il fallait surtout, parmi ces honnêtes sangsues, ne pas oublier le noble besoigneux qui ne se fait pas scrupule d’entrer dans sa folie pour lui extorquer jusqu’à son dernier sou. On sait de quels heureux traits a été dessiné le caractère de chacun des personnages. Mme Jourdain, d’une raison si droite dans sa simplicité, et la bonne servante Nicole, mettent en relief, par un merveilleux contraste, la figure du maniaque qui ne parvient pas, ce dont il enrage, à leur faire admirer sa brillante métamorphose.

Molière a été assez habile pour que la nécessité d’en venir à la farce commandée ne paraisse pas l’avoir autant gêné que souvent on l’a cru. Est-ce parce qu’il nous a fait illusion en se tirant si adroitement d’affaire, que nous ne voyons pas grand inconvénient aux extravagances finales ? Nous ne croyons pas cependant être dupe du prestige du talent, quand il nous semble que, sans l’exagération des couleurs, la maladie du bourgeois gentilhomme, comme celle des précieuses ridicules, n’aurait pas été assez gaie à la scène. Et puis, cette exagération ne nous surprend pas dans le dénouement de notre comédie. Dès le début, le personnage, sans que la vérité de l’observation en souffre, s’est présenté à nous comme grotesque. Son entretien avec le maître de philosophie sur la prononciation des lettres, le billet à la belle marquise et autres extravagances semblables ne laissent plus beaucoup de place à l’incrédulité, quand le pauvre homme se montre tout à fait idiot : il était en bon chemin. L’homme à qui l’on met ses beaux habits en cadence pourra bien se laisser coiffer du turban et ne pas trop s’étonner quand on le fera paladin à coups de bâton. II faut dire aussi que l’imagination des spectateurs se prête volontiers aux invraisemblances nécessaires dans les comédies à intermèdes, où l’on ne doit pas trop chicaner sur les moyens d’introduire ces fantastiques hors-d’œuvre. Aujourd’hui la turquerie du *Bourgeois gentilhomme* peut produire peu d’effet, choquer même quelques délicats. Les chants, les danses, les bouffonneries de tous ces divertissements de la $15$ cour de Louis XIV ont vieilli ; mais alors tout cela charmait ; et nous ne croyons pas que Molière eût ces folles gaietés en dédain. Il n’avait sans doute pas le sentiment que son génie fût déshonoré par le mélange qu’il en faisait avec les belles peintures qu’il créait des travers des hommes.

Dans les représentations de Chambord, où la partie immortelle de notre comédie-ballet n’échappa sans doute point à Louis XIV ni aux gens d’esprit de la cour, mais où des Turcs de carnaval avaient évidemment le principal succès de curiosité, on vit, suivant le biographe, déjà cité, de 1725, l’ambassadeur de la Porte rendu témoin d’un spectacle peu fait pour le réjouir.

La piquante historiette est ainsi contée : « Celui que l’on voulait mortifier par cette extravagante peinture des cérémonies de sa nation en fit une critique fort modérée : il trouva à redire que l’on donnât la bastonnade à M. Jourdain sur le dos, puisqu’on la lui voulait donner sans aucune raison. Il le fallait, dit-il, frapper sur les pieds soulevés par une corde entortillée autour d’un bâton que deux personnes tiendraient par les deux bouts[[26]](#footnote-26). » Sinon vrai, bien trouvé. Socrate, assistant à la comédie des *Nuées*, n’avait pas fait meilleure contenance que notre Turc, qui eût été bien en droit de se fâcher d’une impolitesse. Cet homme d’esprit est désigné de telle manière, qu’il faudrait y reconnaître le mute ferriquat. Mais nous avons vu qu’il avait quitté la cour dès le mois de mai précédent. Les plus jolies anecdotes sont souvent celles dont il faut le plus se défier.

Voltaire a aussi la sienne sur la présence d’un envoyé de la Porte au spectacle du *Bourgeois gentilhomme :* tout y diffère de celle de la Martinière, la date, la personne de l’ambassadeur, et les critiques, beaucoup moins modérées, qu’il aurait faites. « L’ambassadeur turc, dit-il[[27]](#footnote-27), Seïd Effendi, voyant représenter le Bourgeois gentilhomme et cette cérémonie ridicule dans laquelle on le fait Turc, quand il entendit prononcer le nom sacré Hou avec dérision et avec des postures $16$ extravagantes, il regarda ce divertissement comme la profanation la plus abominable. » Il s’agit de Saïd Mehemet, beglier beg (gouverneur) de la Roumélie, ambassadeur extraordinaire du Grand Seigneur, qui arriva à Paris le 16 décembre 1741[[28]](#footnote-28). Bien différent de l’envoyé de 1669, c’était un personnage considérable, fils du grand trésorier de l’Empire, Mehemet Effendi, lequel avait été lui-même ambassadeur près de notre cour en 1721, et dont Saint-Simon a raconté la pompeuse réception sous la Régence[[29]](#footnote-29). Saïd avait alors accompagné son père ; il connaissait donc bien notre pays, lorsqu’il y revint, chargé à son tour de l’ambassade ; il parlait notre langue comme la sienne[[30]](#footnote-30) et passait pour éclairé, savant et magnifique, comme l’avait été son père. Il ne quitta la France qu’après un séjour de six mois, le 3o juin 1742[[31]](#footnote-31). Le *Mercure de France* de ce même mois de juin[[32]](#footnote-32) dit que Saïd vit à Paris plusieurs spectacles dont il fut très-content ; mais, parmi ces représentations, il ne nomme pas *le Bourgeois gentilhomme.* Ce silence n’étant pas entièrement décisif, nous avons consulté le *Registre* du Théâtre-Français. Depuis le 16 décembre 1741 jusqu’au 30 juin 1742, notre pièce n’a pas été représentée. Saïd Mehemet alla deux fois à la Comédie. Le *Registre* n’a pas négligé d’en faire mention. On y lit, à la date du mercredi 24 janvier 1742 : « Ce jourd’hui Son Excellence Zaïd Effendy, ambassadeur extraordinaire de la Porte Ottomane, nous a honorés de sa présence ; » même indication de la présence de Saïd, le mercredi 28 février suivant. A la première de ces représentations, on donna *le Fat puni*, *les Trois Cousines* et l’*Oracle ;* à la seconde, *Amour pour amour* et *Pourceaugnac*. Nous n’avons pas la ressource de dater l’anecdote de Voltaire de l’année 1721, où, comme nous l’avons dit, Saïd était en France avec l’ambassadeur son père. Pendant les quatre ou $17$ cinq mois de séjour de celui-ci, le *Registre* ne signale sa présence qu’au spectacle du 25 mai, composé du *Grondeur* et de *la Foire Saint-Laurent.* On n’y trouve *le Bourgeois gentilhomme* joué en ce temps-là qu’à la représentation *gratis* donnée le vendredi 8 août 1721, pour célébrer le rétablissement de la santé de Louis XV, et dans laquelle M. Jourdain (c’était le comédien Poisson) but à cette royale santé. Mehemet Effendi avait eu son audience de congé le 12 juillet ; mais comme il était ensuite resté un mois encore à Paris[[33]](#footnote-33), supposerons-nous qu’il avait pu assister au spectacle du 8 août ? Sa place n’était pas à cette fête populaire ; et si, contre toute vraisemblance, il s’y était trouvé, le *Registre* l’aurait dit, aussi bien que le *Mercure*, qui n’a pas été avare de détails sur cette représentation[[34]](#footnote-34). Au reste, en 1721 comme en 1742, il paraîtrait étrange qu’on eût eu la maladresse de proposer à un ambassadeur turc le divertissement d’une comédie où sa nation faisait si grotesque figure. La conclusion paraît être que Voltaire nous a fait ou s’était laissé faire un conte. Si l’on voulait, malgré tout, que son anecdote ne fût pas absolument dénuée de vérité, on pourrait, à la rigueur, supposer que Saïd Effendi, ayant simplement lu la pièce, avait exprimé son mécontentement, fondé sur les raisons qu’on en rapporte.

Les ambassadeurs du Grand Seigneur nous ont mené un peu loin. Revenons aux premiers temps du *Bourgeois gentilhomme.*

Avant de paraître à la ville, il fut encore joué à Saint-Germain, devant le Roi. Robinet, dans sa *Lettre en vers à Monsieur* du i5 novembre 1670, dit que la cour vient de se bien divertir à Versailles et à Saint-Germain, que les grands acteurs de l’Hôtel ont fait merveille à Versailles,

Et que ceux du Palais-Royal,

Chez qui Molière est sans égal,

Ont fait à Saint-Germain de mêmes,

Au gré des Porte-diadèmes,

$18$ Dans le régale de Chambor,

Qui plut alors beaucoup encor,

Et qu’ici nous aurons en somme,

Savoir *le Bourgeois gentilhomme.*

Le *Registre de la Grange* se contente de dire : « Le samedi 8° novembre, la Troupe est allée à Saint-Germain par ordre du Roi. Le retour a été le dimanche 16 dudit mois. » Nous regrettons qu’il n’ait pas fait mention de notre comédie ; il nous aurait dit combien de fois elle fut jouée durant le séjour d’une semaine à Saint-Germain. Là-dessus le témoignage de d’Arvieux ne peut entièrement suppléer celui de la Grange : « Le ballet et la comédie, dit-il (p. 253 et 234), furent représentés avec un si grand succès que, quoiqu’on les répétât plusieurs fois de suite, tout le monde le redemandait encore ; aussi ne pouvait-on rien ajouter à l’habileté des acteurs. » Il est naturel de supposer qu’en parlant ainsi il ne songeait pas seulement aux quatre représentations données, en octobre, à Chambord ; cependant il ne mentionne pas expressément celles de Saint-Germain. Mais bien qu’aucun renseignement précis ne nous dise si la comédie et ses divertissements furent plusieurs fois répétés à Saint-Germain, il y a tout lieu de le présumer, la magnificence de ces représentations à la cour ayant coûté assez cher pour que l’on tînt à les faire admirer le plus souvent qu’il se pût. Les Archives nationales[[35]](#footnote-35) ont un *Estât de la depence faite pour la comédie-balet intitulée* le Bourgeois gentilhomme, *dancé à Chambord au mois d’octobre dernier* (1670), *et pour la répétition faite à Saint-Germain au mois de novembre ensuivant*, *auquel estât est joinct la depence de quelques comédies représentées à Versailles pendant ledit mois de novembre* 1670. Le total des frais s’élève à 49 404 livres, 18 sols, somme énorme pour le temps. Dans ce chiffre, il est vrai, sont compris les frais de pièces jouées à Versailles par les $19$ comédiens de l’Hôtel. Mais en examinant les détails donnés par l’*estat*, on voit que la plus grande partie de la dépense s’applique aux représentations du *Bourgeois gentilhomme.*

Lorsque Robinet se promettait, le 15 novembre, de voir bientôt cette pièce à Paris, il était bien informé. Dans une autre *Lettre en vers à Monsieur*, datée du 22 novembre, il en annonçait, pour le mardi suivant 25, la première représentation sur le théâtre du Palais-Royal. Il donnait, en même temps, la nouvelle que ce théâtre se préparait à donner la *Bérénice* de Corneille, ajoutant que les deux pièces seraient jouées alternativement. Il parlait ainsi de celle de Molière :

Mardi, l’on *y* donne au public,

De bout en bout et ric à ric[[36]](#footnote-36),

Son charmant *Bourgeois gentilhomme*,

C’est-à-dire presque tout comme

A Chambor et dans Saint-Germain

L’a vu notre grand Souverain,

Mêmes avecques des entrées

De ballet des mieux préparées,

D’harmonieux et grands concerts

Et tous les ornements divers

Qui firent de ce gai régale

La petite oie à la royale.

Ainsi, pour contenter la ville, il fallut, malgré la dépense, donner *le Bourgeois gentilhomme* royalement, sans retrancher la musique, ni les intermèdes : c’est une preuve que cette *petite oie* ne passait pas alors pour avoir défiguré l’ouvrage de Molière.

La curiosité des spectateurs de la ville fut satisfaite deux jours plus tôt que Robinet ne l’avait espéré. La représentation eut lieu le 23 novembre, comme en fait foi le *Registre* :

Pièce novelle de M. de Molière.

Dimanche 23e [novembre].

|  |  |
| --- | --- |
| *Bourgeois gentilhomme,* pour la première fois. | 1397tt |
| Mardi 25, *Bourgeois gentilhomme*. | 1260 10s |

Le chiffre des recettes de ces deux premières représentations en atteste le succès. Il fallut cependant céder la place à $20$ *Tite et Bérénice*, que l’on joua le vendredi 28. Notre comédie ne reparut que huit jours après, le vendredi 5 décembre. Elle fut donnée six fois ce mois-là :

|  |  |
| --- | --- |
| Vendredi 5 décembre, *Bourgeois gentilhomme*. | 1634tt 10s |
| Dimanche 7 décembre, *Idem*. | 1081 10s |
| Mardi 9 décembre, *Idem*. | 780 10s |
| Vendredi 19 décembre, *Bourgeois gentilhomme*. | 881 10s |
| Dimanche 21 décembre, *Idem*. | 1018 |
| Mardi 23 décembre, *Idem*. | 792 |

Une lettre en vers de Robinet, écrite le 20 de ce mois de décembre, fait grand éloge du jeu des acteurs de « la digne troupe du Roi » chargés des rôles de la comédie héroïque de Corneille et de la comédie-ballet de Molière. Dans la première, ils « font très-bien leur personnage ».

Ainsi que tous pareillement

Font dans *le Bourgeois gentilhomme*,

Où la Grange, en fort galant homme,

Fait le rôle qui lui sied mieux,

Savoir celui d’un amoureux[[37]](#footnote-37).

Dans sa lettre de la semaine suivante (27 décembre), le même nouvelliste parle encore du *Bourgeois gentilhomme* à propos d’un spectateur qui ne dut pas paraître beaucoup moins amusant qu’un Turc. S’il était venu plus tôt chez nous, il aurait pu, à défaut de l’ambassadeur du sultan, donner l’idée d’introduire dans la Cérémonie les figures étranges de sa nation. C’était don Mathéo Lopez, ambassadeur du roi d’Arda en Guinée, qui, le 19 décembre, avait été reçu à l’audience du Roi. Ce nègre y avait paru avec trois de ses fils. La cour s’était sans doute beaucoup réjouie lorsque, arrivé au pied du trône, il en avait monté trois degrés, se prosternant trois fois le ventre contre terre, avait mis les doigts sur ses yeux et s’était tourné de côté, comme indigne de regarder Sa Majesté en face[[38]](#footnote-38). Robinet nous apprend qu’il fut, avec sa famille, diverti gratis par les comédiens :

L’ayant, l’autre jour, chez Molière,

$21$ Été de façon singulière

Par son *Gentilhomme bourgeois,*

Demi-Turc et demi-François.

Ce fut sans doute à la représentation du 23, non à celle du 21, jour où il fut conduit à Rambouillet. Sa présence à un spectacle si plein de courtoisie pour les ambassades barbare est assurément moins piquante que ne l’eût été celle de Soliman imaginée par la légende dans les représentations de Chambord. Elle dut cependant amuser, comme une mascarade dans la salle, qui répondait assez bien à celle de la scène.

En 1671, *le Bourgeois gentilhomme* fut joué vingt-huit fois, en 1672 huit fois. Dans l’été et l’automne de la première de ces deux années, les représentations en avaient été interrompues par celles de *Psyché,* dans le ballet de laquelle on aurait eu un moment envie, s’il faut en croire d’Arvieux, de faire entrer la Cérémonie turque. Cette belle idée serait venue en 1670, lorsque l’on préparait ce nouvel ouvrage pour le carnaval suivant. « Mais, après y avoir bien pensé, dit le chevalier d’Arvieux[[39]](#footnote-39), on jugea que ces deux sujets ne pouvaient pas s’allier ensemble. » Il regretta probablement ce *non erat his locus.* A quelque esprit que se soit présentée cette fantaisie, elle est une nouvelle preuve de la vogue de ces scènes turques : on en était charmé au point de vouloir les mettre partout.

Le goût sévère aura beau protester, elles furent le grand attrait de la pièce. Ne nous en étonnons pas trop : il faut reconnaître que leur bouffonnerie est divertissante, bien amenée d’ailleurs, comme nous l’avons déjà dit, par l’adresse de Molière, qui en a fait le couronnement naturel de la folie de M. Jourdain. En général, les divertissements des comédies-ballets, qu’il fallait motiver avec plus ou moins d’invraisemblance, étaient des hors-d’œuvre ; mais la Cérémonie turque et la Cérémonie du *Malade imaginaire* sont fort bien liées à l’action, et c’est ce qui contribue le plus à les rendre plaisantes. Quelle que soit donc la part que Lulli et d’Arvieux aient pu avoir à revendiquer, comme collaborateurs, dans la farce du Mamamouchi, ce qu’il y avait de plus malaisé et aussi de plus agréable y appartient à Molière, nous voulons dire la $22$ façon presque naturelle dont cette farce a été introduite dans sa comédie et le sel que lui donne le caractère de M. Jourdain.

On a pensé que l’idée du bon tour joué à une vanité si follement crédule avait pu être prise dans *la Vraie histoire comique de Francion,* roman satirique de Charles Sorel, qui fut publié d’abord en 1622, n’ayant encore que sept livres. Le livre onzième, qui parut une dizaine d’années plus tard, est celui qui contient l’aventure dont Molière aurait fait son profit. De malicieux amis font croire au pédant Hortensius que la Pologne, séduite par la renommée de sa science, l’a choisi pour roi. Ils déguisent en Polonais quatre Allemands, qui viennent lui offrir la couronne. Nous trouvons là une description des cérémonies comiques de l’ambassade et un certain manteau fourré qui fait penser au turban de M. Jourdain. Peut-être Molière s’est-il souvenu de *Francion*, peut-être n’avons-nous affaire qu’à une rencontre, dont il n’y aurait pas lieu de s’étonner. De telles mystifications ont pu être imaginées plus d’une fois. L’invention n’en est pas d’un mérite assez rare pour donner lieu à une réclamation de droits d’auteur.

Tout le monde ne se résigne pas à prendre simplement pour ce qu’elle est une scène follement gaie de Molière. On pense aux plus irrévérentes hardiesses des bouffonneries de Rabelais et on les cherche dans celles d’un génie qui a toujours paru de la même famille. Et puis *le Tartuffe* et *Dom Juan*, exposés à des interprétations excessives, ont porté à croire que leur auteur était très-capable de pousser bien loin ses attaques. Quelques personnes ont donc soupçonné dans la réception du Mamamouchi une intention secrète que les contemporains n’y avaient certainement pas découverte : elle les eût à bon droit scandalisés ; et les ennemis de Molière n’auraient pas manqué de crier à l’impiété, s’ils avaient eu la pensée que l’on pouvait lui imputer une parodie d’autres cérémonies saintes que celles des Turcs. Si délicat qu’il soit de toucher à une pareille question, et quelque répugnance que nous y ayons, il serait fâcheux de laisser d’autres la soulever, et nous ne voulons pas éviter de dire quelques mots de la blessante ressemblance dont nous avons entendu parler entre les rites musulmans, tels qu’ils sont dans le burlesque tableau qu’en a fait Molière, et la consécration de nos évêques. On a remarqué $23$ que, dans cette consécration, le consécrateur interroge sur sa foi celui qui doit être sacré, qu’il lui place tout ouvert le livre des Évangiles sur les deux épaules, lui remet le bâton pastoral, et lui pose la mitre sur la tête ; que, d’autre part, le Mufti demande à M. Jourdain s’il est anabaptiste, zuingliste, etc., ou s’il n’est pas plutôt bon maliométan ; que l’aspirant Mamamouchi, à genoux, reçoit sur son dos l’Alcoran pour servir ainsi de pupitre au Mufti ; que le sabre lui est donné et qu’on le coiffe du turban. Il y aurait peut-être à dire que l’interrogatoire détaillé sur la foi de Jourdain et l’Alcoran mis sur les épaules ne se trouvent pas avant l’édition de 1682, et que par conséquent Molière n’en est pas responsable ; mais il est probable que les éditeurs, camarades de Molière, n’ont fait que reproduire les paroles et les jeux de scène qui étaient de tradition ; et d’ailleurs, dans le livre du Ballet et dans les éditions originales de la pièce, il reste encore quelques-uns des points de comparaison qu’on a signalés. Défendons Molière autrement.

Quand on le croirait, et rien n’y autorise, capable d’une si offensante raillerie de la foi chrétienne, il resterait invraisemblable que, travaillant pour le Roi, il n’eût pas au moins craint sa colère. Des explications assez simples se présentent d’elles-mêmes. On peut se demander d’abord si les renseignements sur les cérémonies religieuses des Turcs ne sont pas imputables au seul d’Arvieux ; puis, d’autre part, si en effet l’on doit refuser absolument une physionomie turque à la réception de M. Jourdain. Nous croyons trouver quelques traits de cette cérémonie dans les épreuves du noviciat chez les derviches appelés *Mewlewys,* telles qu’elles sont décrites par Mouradjea d’Ohsson, dans son *Tableau général de l’Empire Othoman[[40]](#footnote-40)* : « Le chef de cuisine,… l’un des *derwischs* les plus notables, le présente (*le récipiendaire*) au *Scheïhh*, qui, assis dans l’angle du sopha, le reçoit au milieu d’une assemblée générale de tous les *derwvischs* du couvent. Le candidat baise la main du chef, et s’assied devant lui sur la natte qui couvre le parquet de la salle. Le chef de cuisine met sa main $24$ droite sur la nuque, et la main gauche sur le front du récipiendaire dans le temps que le *Scheïkh* lui ôte son bonnet et le tient suspendu sur sa tête en récitant [un] distique persan.… Après quoi, le *Scheïkh* couvre la tête du nouveau *derwisch*, qui va se placer, avec *l’Aschdjy*-*Baschy*, au milieu de la salle, où ils se tiennent tous deux dans la posture la plus humble, les mains croisées sur le sein, le pied gauche sous le pied droit et la tête inclinée vers l’épaule gauche[[41]](#footnote-41)… » Puis vient l’invocation *Hou,* que répètent les assistants. N’est-il pas probable que d’Arvieux avait été témoin de quelque cérémonie semblable, et l’avait racontée, n’oubliant ni les derviches, ni le *Hou,* ni les postures bizarres, ni la natte ou tapis ? Le bonnet suspendu sur la tête du récipiendaire, avant d’y être posé, ressemble assez au turban dont on coiffe le Mamamouchi. Ce qui reste de plus inexact (et il n’est pas sûr qu’on doive l’attribuer à Molière), c’est l’Alcoran mis sur le dos de M. Jourdain. Mais, sans parler de l’habitude, si commune autrefois, de tout franciser et ramener à nos coutumes, ne peut-on penser que ce détail aurait été ajouté, non dans une intention sacrilège, impossible à admettre, mais pour répondre à cette opinion répandue, que la religion des Turcs parodiait ridiculement la nôtre ? Une réflexion qu’on ne saurait manquer de faire aujourd’hui, mais qui n’aurait pas été, en ce temps-là, plus facilement comprise à la cour qu’à la ville, c’est qu’il y avait grande inconvenance, peut-être danger, à livrer à la risée les cérémonies d’une religion, même fausse, à faire prononcer le nom d’Allah par des farceurs de mascarade, à se jouer de l’Alcoran. Mais on se disait : le culte mahométan n’est qu’une singerie du culte chrétien, et bafouer la singerie ne peut être une profanation de la vérité.

L’auteur de la musique du *Bourgeois gentilhomme*, Lulli, fit, dans la cérémonie, le rôle du Mufti ; une estampe le représente dans le costume qu’il portait[[42]](#footnote-42). Le livre du Ballet le désigne sous le nom du Seigneur Chiacheron[[43]](#footnote-43). « Personne, est-il $25$ dit dans la Vie de Molière de 1725[[44]](#footnote-44), n’a été capable de l’égaler [dans ce rôle) ; » car il « était aussi excellent grimacier qu’excellent musicien ». Ce ne peut être qu’à Chambord, et sans doute à Saint-Germain, qu’en 1670 il se mêla aux comédiens. Non pas à la ville, mais à la cour, il pouvait se livrer à ses trivelinades, qui ne l’empêchèrent pas de recevoir des lettres de noblesse. En 1681, il reparut à Saint-Germain sous la figure grotesque du Mufti, et fut si amusant, que le Roi le complimenta. « Mais, Sire, dit Lulli, j’avais dessein d’être secrétaire du Roi : vos secrétaires ne voudront plus me recevoir. — Us ne voudront point vous recevoir ! s’écria le Roi : ce sera bien de l’honneur pour eux. Allez, voyez Monsieur le Chancelier. » Cependant Louvois reprocha au Florentin sa témérité, que rien ne justifiait, puisqu’il n’avait d’autre recommandation que d’avoir fait rire. « Hé ! têtebleu ! répondit Lulli, vous en feriez autant, si vous le pouviez. » Le chancelier le Tellier lava la tête aux secrétaires récalcitrants, et ils furent obligés de faire bonne mine à leur nouveau confrère[[45]](#footnote-45).

Outre le nom du Seigneur *Chiacheron*, le livret de 1670 donne ceux des chanteurs et des danseurs des intermèdes, mais non des acteurs de la comédie. Ceux-ci sont d’ailleurs presque tous connus. Robinet, nous l’avons vu[[46]](#footnote-46), fait mention de la Grange dans le personnage de Cléonte. Molière s’était naturellement réservé le rôle de M. Jourdain. La description de son costume se trouve dans l’inventaire de 1673[[47]](#footnote-47).

$26$ Mlle Molière eut le rôle de Lucile. Molière lui-même nous en avertit par le portrait qu’il a fait de la fille de M. Jourdain. La *Lettre sur la vie et les ouvrages de Molière et sur les comédiens de son temps*, insérée au *Mercure de France* de mai 1740, atteste que ce portrait (acte III, scène IX) est fait d’après Mlle Molière, qui avait « de très-petits yeux, une bouche fort grande et fort plate, mais [faisait ( ?)] tout avec grâce jusqu’aux plus petites choses[[48]](#footnote-48). » Ainsi expliqué par un commentaire tout à fait vraisemblable, le portrait de Lucile devient très-intéressant. Nous y voyons que Molière, quelque envie qu’il eût souvent, quand les coquetteries de sa femme le désolaient, de dire comme Cléonte : « Je vais la haïr autant que je l’ai aimée, » ne pouvait s’empêcher de trouver « la pimpesouée » tout aimable et de prendre plaisir à le lui dire publiquement. On sait que la lettre du *Mercure* n’est pas indigne de foi. Elle a toujours été attribuée à la fille de du Croisy, Mme Paul Poisson, qui devait parler d’après une tradition certaine[[49]](#footnote-49). Cizeron Rival a dit : « Il y a grande apparence que cette anecdote (*Lucile représentée sous les traits de la femme de Molière*) est vraie, car ce portrait est très-ressemblant à tous ceux qu’on a faits de cette actrice[[50]](#footnote-50). »

Le *Mercure galant* d’avril 1685 atteste[[51]](#footnote-51) que Mme Jourdain fut représentée par Hubert, qui n’avait pas d’égal dans les personnages de femmes joués par des hommes.

Mlle Beauval, tout récemment admise dans la troupe de Molière, créa le rôle de Nicole. Le Roi, dit-on, avait demandé à Molière qu’il fût confié à une autre comédienne, parce que Mlle Beauval, qui, avant *le Bourgeois gentilhomme*, avait déjà joué devant lui, à Chambord, n’avait pas eu le bonheur de lui plaire. Molière allégua que le temps manquait pour le changement désiré par Sa Majesté. La Nicole qu’on avait voulu écarter eut tant de succès que, revenu de sa prévention, le Roi dit à Molière : « Je reçois votre actrice[[52]](#footnote-52). »

$27$ Sur le personnage du Maître de philosophie, excellemment joué par du Croisy[[53]](#footnote-53), Grimarest conte une anecdote[[54]](#footnote-54) que M. Soulié ne regarde pas comme vraisemblable[[55]](#footnote-55), mais que nous ne serions pas si disposé à rejeter. Baron n’a peut-être pas fourni autant de renseignements à Grimarest que celui-ci aimait à le faire croire ; cependant, comme il est lui-même mêlé à l’histoire du chapeau, il est permis de croire que c’est bien de lui cette fois que le biographe la tenait. Molière cherchait pour du Croisy un vieux chapeau qui n’eut pas son pareil, le plus philosophe des chapeaux qu’on pût trouver. Il pensa à celui de son ami, le physicien Jacques Rohault. Il chargea Baron de l’obtenir. Malheureusement le jeune négociateur eut l’imprudence de ne pas cacher à Rohault ce qu’on en voulait faire, et du Croisy fut obligé de s’en passer. Où Grimarest, qui aimait toujours à en dire plus qu’il n’en savait, n’est pas croyable, c’est lorsqu’il prétend que Rohault avait servi de modèle pour le philosophe de notre comédie. Molière, qui avait à ce savant d’anciennes obligations, eût été ingrat s’il l’avait tourné en ridicule. C’est ce qu’il n’a pu vouloir faire ni dans *le Bourgeois gentilhomme*, ni, quoi qu’on en ait dit aussi, dans *le Mariage forcé*, où l’on a prétendu qu’il l’avait fait paraître sous les traits du docteur Pancrace. Mais emprunter à Rohault sa coiffure, ce n’était pas tout à fait toucher à sa personne, et le badinage n’avait rien de bien méchant.

Sur les autres rôles, à la création, nous ne rencontrons aucun ancien témoignage. Aimé-Martin donne celui de *Dorimène* à Mlle de Brie : on ne peut supposer en effet-qu’une autre l’ait rempli ; celui du *Maître d’armes* à de Brie, celui de *Dorante* à la Thorillière.

La copie de la partition de Lulli qui appartint à Philidor (voyez à l’*Appendice)* porte, écrite de seconde main, ce semble, une distribution où des souvenirs de date différente ont été sans doute mêlés, et que l’on peut supposer avoir été indiquée, en partie de mémoire, en partie d’après une représentation récente, plusieurs années après la mort de Molière, au $28$ temps probablement des reprises d’octobre 1680 à Guénegaud et de novembre 1681 à la cour ; on remarquera en effet que ce n’est qu’après la jonction, en août 1680, des deux troupes de Guénegaud et de l’Hôtel de Bourgogne que Tuillerie, qui vint de l’Hôtel, put jouer en compagnie des camarades de Molière : si, dans quelque occasion extraordinaire, sur un désir du Roi par exemple, il s’était joint à eux plus tôt, la Grange ou le gazetier rimeur n’aurait pas manqué de le dire ; Baron aussi eût été bien jeune encore, au temps de Chambord et du Palais-Royal (il n’avait que dix-sept ans en octobre 1670), pour prendre déjà ce rôle de Dorante, qui plus tard lui convint certainement mieux qu’à personne. Quoi qu’il en soit, la vieille copie, laissant en blanc l’attribution de plusieurs rôles, donne celui de M. Jourdain à *M. de Molier* (sic), celui de Mme Jourdain à *M. Hubert*, celui de Lucile à *Mlle de Molier* (qui en 1677 devint Mlle Guérin), celui de Nicole à *Mlle Bauval*, celui de Cléonte à *M. de la Grange,* celui de Dorante à *M. le Baron* (sic), celui de Dorimène à *Mlle de Brie*, celui de l’Élève du maître de musique à *M. Gaye* (chanteur qui ne paraissait sans doute qu’à la cour), celui du Maître d’armes à *M. de la Taillerie,* celui du Garçon tailleur enfin à *M. Bauval.*

On trouve la distribution suivante, pour l’année 1685, dans le *Répertoire* de la cour ordinairement cité par nous :

Damoiselles.

|  |  |
| --- | --- |
| Lucile | Guérin. |
| Nicole | Beauval *ou* la Grange. |
| Dorimène | de Brie. |

Hommes.

|  |  |
| --- | --- |
| Dorante | la Grange. |
| Cléonte | Dauvilliers. |
| M. Jourdain | Rosimont. |
| Mme Jourdain | Hubert. |
| Covielle | du Croisy. |
| Maître de musique | Hubert. |
| Élève de musique | Guérin. |
| Maître a danser | la Thorillière. |
| Maître d’armes | Guérin. |
| Philosophe | du Croisy. |
| Maître tailleur | Brécourt. |
| Garçon tailleur | Beauval. |

$29$ La plupart des rôles, on le voit, étaient encore tenus par ceux qui les avaient créés. Cependant la Grange avait laissé à Dauvilliers, comédien venu du Marais, celui de Cléonte et pris celui de Dorante. Rosimont avait hérité, comme de coutume, du rôle qui avait appartenu à Molière. La Thorillière, qui représentait le maître à danser, était le fils du comédien que l’on croit avoir été le Dorante des représentations de Chambord, et qui était mort en 1680. Plusieurs rôles étaient confiés à un même acteur ; il en avait sans doute été de même du temps de Molière.

Dans la suite, la pièce a été jouée par des comédiens dont quelques-uns méritent de n’être pas oubliés ici. A la fin du dix-septième siècle et dans les premières années du dix-huitième, Paul Poisson, que nous avons déjà nommé à propos du spectacle gratis de 1721, excella dans le rôle de M. Jourdain. Il vivait encore lorsque Pierre la Thorillière, le Maître à danser de 1685, fut chargé du premier rôle de notre comédie dans une belle représentation donnée à Versailles, le 14 mars 1729[[56]](#footnote-56) : c’était une excursion que ce bon comédien faisait hors de son emploi. Il avait probablement fait regretter Poisson ; car, à une seconde représentation, qui eut lieu neuf jours après, sur le même théâtre de Versailles, celui-ci, retiré depuis cinq ans, eut ordre du Roi de reparaître dans le rôle où il était sans rival : la Thorillière reprit, ce jour-là, son rôle du Maître à danser, avec ceux de Covielle et du Mufti, où il était fort goûté. Nous trouvons dans l’*Histoire du théâtre français*[[57]](#footnote-57) qu’il avait fait ce personnage du Mufti le 3o décembre 1716, dans une représentation sur le théâtre du Palais-Royal, à laquelle on donna un éclat qui n’avait pas eu d’égal depuis celles de Chambord en 1670. Ce fut la première de ces reprises où l’Opéra prêta son concours à la Comédie-Française, pour rendre au *Bourgeois gentilhomme* « tous ses agréments, » comme on disait, par la musique et par les danses. « Jamais spectacle, dit le Nouveau Mercure de janvier 1717[[58]](#footnote-58), n’a été plus brillant, mieux exécuté et plus suivi[[59]](#footnote-59). Il est certain que les $30$ secours que lui a fournis l’Opéra ont orné infiniment cette pièce[[60]](#footnote-60). »

On la donna encore, avec « tous ses agréments, » en janvier 1736. Le fils de Paul Poisson parut alors dans le rôle de M. Jourdain[[61]](#footnote-61). Il y plut, mais sans y briller sans doute autant que son père.

Puis vint Préville, le plus célèbre de tous les Jourdain, depuis Molière. Parlant de son jeu merveilleux dans ce rôle, Cailhava dit : « Il y était gauche de corps et d’esprit, d’un bout à l’autre, mais gauche à faire plaisir, et voilà le difficile[[62]](#footnote-62). » On voulut encore l’y revoir en 1792 (les 4, 10, 19 février[[63]](#footnote-63)), lorsque, retiré depuis plus de cinq ans, il reparut un moment sur le théâtre de la Nation.

Sans atteindre à la perfection et à la vérité de son jeu, son élève Dugazon fat un très-bon Bourgeois gentilhomme. Un historien du théâtre[[64]](#footnote-64) donne quelques détails intéressants sur l’effet qu’il produisait dans la Cérémonie. Il les tenait de Baptiste cadet, qui, s’étant chargé du personnage d’un derviche, était fort aise de remplir ce modeste rôle, pour le plaisir qu’il $31$ trouvait à voir jouer Dugazon. Voici le souvenir recueilli de sa bouche : « Au moment où les Turcs, faisant mine de placer le turban sur la tête de M. Jourdain, le retiraient aussitôt pour le lui faire désirer davantage, la figure de Dugazon était des plus curieuses. Elle prenait alternativement l’expression d’un désir si violent, et, quand il se trouvait coiffé de cc turban, celle d’une satisfaction si naturellement rayonnante, que lui, Baptiste cadet, et ses camarades ne pouvaient s’empêcher d’admirer l’éloquente et rapide mobilité de cette plaisante figure. De son côté, le public… poussait un hourra de joie à l’instant où s’accomplissait le couronnement grotesque. » On reprochait cependant à Dugazon, dans ce rôle, l’exubérance de sa verve, qui était son défaut ordinaire, et l’on trouvait quelque mauvais goût dans ses lazzis. Lorsque Molière se contente de faire dire à M. Jourdain furieux contre sa femme, qui est venue lui faire affront devant ses convives : « Je ne sais qui me tient, maudite, que je ne vous fende la tête avec les pièces du repas que vous êtes venue troubler[[65]](#footnote-65), » le comédien la chassait de la salle à manger à coups de petits pâtés. « Une autre fois, disait le critique Geoffroy[[66]](#footnote-66), il lui jettera tous les plats à la tête. »

Après Thénard, qui avait reçu les leçons de Dugazon et mérite aussi d’être mentionné, Michot prit le rôle en 1812, et avec tant de succès, qu’en moins de deux mois la pièce eut dix représentations. Il n’accablait plus Mme Jourdain de biscuits et d’oranges[[67]](#footnote-67).

Dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, Mme Bellecour fut une parfaite Nicole. Elle joignait la vérité la plus naïve à une gaieté entraînante. Les *hi ! hi*! de la bonne servante étaient faits pour elle : on l’avait surnommée *la rieuse.* En 1799, quoiqu’elle ne fût plus que l’ombre d’elle-même et qu’on ne rie plus si franchement au grand âge qu’elle avait alors, elle voulut reparaître encore sur la scène dans son rôle favori.

$32$ Mlle Emilie Contat eut, dans le même personnage de Nicole, quelque chose du naturel et de l’entrain de Mme Bellecour.

Le rôle du Maître de philosophie, créé par du Croisy, fut joué d’une façon très-comique par Grandmesnil[[68]](#footnote-68) dans les premières années de ce siècle.

Mlle Mars représentait alors, avec une grâce exquise, le personnage de Lucile. Ce n’était point sa faute si le signalement de Mlle Molière se trouvait en défaut.

Plus récemment encore, et aujourd’hui même, la comédie du *Bourgeois gentilhomme* a trouvé de dignes interprètes. Comme il est mieux, dans notre rapide revue des acteurs, de ne rapporter que les jugements consacrés par le temps, nous rappellerons seulement que, le 28 octobre 1880, dans la dernière semaine du deuxième centenaire de la fondation officielle de la Comédie-Française en 1680, on a représenté notre comédie sur la scène de la maison de Molière avec la musique de Lulli et le ballet. Des élèves du Conservatoire et des danseurs de l’Opéra ont prêté leur concours dans les intermèdes[[69]](#footnote-69).

Ce n’était pas la première fois, nous le savons déjà, que l’on avait l’idée de replacer l’ouvrage de Molière dans son plus ancien cadre, sans croire cependant qu’il eût besoin de ce curieux rajeunissement pour rester immortel. Nous avons parlé des représentations de décembre 1716 et de janvier 1736. *Le Bourgeois gentilhomme*, avec la musique de Lulli et les danses, fut joué aussi le vendredi 9 janvier 1862, sur le théâtre du Grand Opéra. On se plaignit cependant, cette fois, que tout ne fût pas exactement du même caractère dans le ballet et dans la musique. Les variations de Rode et les hardies vocalises de Mme Laborde causèrent, dit-on, quelque étonnement parmi les morceaux originaux, interprétés d’ailleurs avec une fidélité archaïque[[70]](#footnote-70).

Plus récemment, en 1876, le théâtre de la Gaîté, secondé $33$ par la troupe comique de l’Odéon, avait recommencé la tentative. La musique de Lulli fut alors restaurée, avec un grand talent, par M. Weckerlin, qui en retoucha l’orchestre suivant les exigences modernes.

Il y a peu de pièces de Molière qui n’aient donné plus de prise que *le Bourgeois gentilhomme* à ceux qui cherchent quels emprunts on y pourrait lui imputer. A lui seul appartient ce qu’il faut admirer dans sa comédie, la peinture des caractères, le tableau des mœurs. C’est dans quelques détails seulement qu’il a été, comme on disait, à la picorée. Ainsi les premières scènes ont des traits de ressemblance, que le P. Brumoy a signalés[[71]](#footnote-71), avec quelques scènes des *Nuées* d’Aristophane, par exemple avec celles où Strepsiade, le sot et grossier bourgeois, veut se faire instruire par le disciple de Socrate, puis par Socrate lui-même. Ceci particulièrement rappelle quelques naïves âneries de M. Jourdain dans la leçon de philosophie : « Socrate. Que veux-tu apprendre d’abord... ? Sera-ce la mesure, le rythme ou les vers ? Strepsiade. La mesure. Car, l’autre jour, un marchand de farine m’a trompé de deux chénices[[72]](#footnote-72). » Lorsque M. Jourdain veut communiquer à sa femme et à sa servante sa récente érudition grammaticale[[73]](#footnote-73), on reconnaît Strepsiade interrogeant son fils sur les beaux enseignements dont il est frais émoulu[[74]](#footnote-74). L’imitation ne nous semble pas douteuse. Il ne saurait y en avoir de plus heureuse, de plus naturellement appelée par le sujet : si bien qu’elle paraît laisser entière l’originalité de l’imitateur.

La scène dans laquelle Mme Jourdain, résistant à la folie de son mari, qui ne veut marier leur fille qu’à un gentilhomme, lui remet en mémoire de quelle modeste condition ils sont eux-mêmes et déclare qu’elle ne se soucie pas d’un gendre qui leur reprocherait leur roture, ni de petits-enfants qui auraient honte de l’appeler leur grand’maman[[75]](#footnote-75), cette scène est comparée par $34$ Cailhava[[76]](#footnote-76) avec le chapitre v de la deuxième partie de *Don Quichotte*, intitulée : *De la spirituelle et plaisante conversation qu’eurent ensemble Sancho Panza et sa femme Thérèse Panza*. « Ce serait gentil, dit Thérèse, de marier notre Mari-Sancha à quelque méchant hobereau, à quelque comte à trente-six quartiers qui, à la première fantaisie, lui chanterait pouille en l’appelant vilaine, fille de manant pioche-terre et de paysanne tourne-fuseau[[77]](#footnote-77). » Et Sancho ne manque pas de s’emporter, comme.M. Jourdain, contre une femme si ignorante et stupide. Que Molière se soit souvenu du naïf dialogue de Cervantes, ceci encore est très-vraisemblable.

Il doit aussi quelque chose, assez peu toutefois, à Rotrou. Dans la comédie de ce poète dont le titre est *la Sœur*[[78]](#footnote-78), il y a, comme dans *le Bourgeois gentilhomme*, des mots d’une prétendue langue turque, ceux qui ont été mis dans la bouche du valet Ergaste. Comme ils ne sont pas plus difficiles à forger que le *Cabricias arci thuram* du *Médecin malgré lui*, il n’est pas très-intéressant d’examiner si.Molière en a pris quelques-uns dans Rotrou. Mais, à propos de ces mots turcs, voici une plaisanterie qui a fourni évidemment un emprunt à Molière. M. Jourdain est étonné de la très-longue explication que lui donne Covielle du *Bel men* du fils du Grand Turc : « Tant de choses en deux mots ! — Oui, la langue turque est comme cela, elle dit beaucoup en peu de paroles[[79]](#footnote-79). » Dans *la Sœur*, Ergaste, faisant, comme Covielle, l’office de truchement, prétend aussi donner un sens qui n’en finit pas à deux mots prononcés par le jeune Horace, lequel, soit dit en passant, ne parle pas un baragouin forgé par Rotrou, mais un vrai turc[[80]](#footnote-80), $35$ qu’il a appris à Constantinople. Le bonhomme Anselme témoigne son étonnement :

T’en a-t-il pu tant dire en si peu de propos ?

ergaste

Oui, le langage turc dit beaucoup en deux mots[[81]](#footnote-81).

On pourrait comparer encore ces exclamations de Mme Jourdain : « Quelle figure ! est-ce un momon que vous allez porter[[82]](#footnote-82) ? » avec celles d’Anselme :

A quoi ces habits turcs ? Dansez-vous un ballet ?

Portez-vous un momon[[83]](#footnote-83) ?

Cette ressemblance, moins significative par elle-même, ne paraîtra pas fortuite, s’ajoutant à la première. Mais tout autres sont les situations et les caractères.

L’idée de faire rire d’une ambassade récente, du jargon d’un fourbe et des explications de ses interprètes, c’est tout ce qu’il y a de commun entre notre pièce et *les Faux Moscovites* de Raymond Poisson, joués en 1668.

A en croire Cailhava[[84]](#footnote-84), la cérémonie turque serait prise en entier de ces *Disgrazie d’Arlecchino,* où il voulait trouver aussi des scènes de *Pourceaugnac* copiées par Molière[[85]](#footnote-85). Molière ne tenait sans doute pas beaucoup à la gloire d’avoir imaginé, sans modèles, la farce de la cérémonie ; il n’en faut pas moins dire que ce sont presque certainement les bouffons italiens qui ont été les plagiaires. Si donc l’on doit penser que l’idée de la mystification qui a rattaché la mascarade du *Bourgeois gentilhomme* à l’action de cette comédie a été prise quelque part, restons-en à ec que nous avons dit de *Francion.*

*Le Bourgeois gentilhomme* a été imité sur la scène anglaise par le comédien-auteur Samuel Foote, dans une comédie en trois actes (1765) intitulée *le Commissaire* (*the Commissary*). Les emprunts qui y sont faits à Molière dans le rôle de $36$ Zachary Fungus, qui fut joué par Foote, ne sont nullement déguisés. Fungus, ayant la prétention de devenir un gentleman, s’entoure de musiciens, de danseurs, de professeurs d’escrime ; il prend aussi « un maître pour donner de l’éloquence » (*sic,* en français). Là se borne à peu près la ressemblance. Le reste est parfaitement anglais dans cette pièce très-compliquée, et n’a rien de commun avec la grande peinture de caractère et de mœurs qu’offre notre comédie. Il faut citer aussi, parmi les imitations étrangères, la pièce *Un peu d’ambition* et celle de *Don Ranudo de Colibrados,* deux bouffonneries turques du poêle danois Holberg, au dénouement desquelles la cérémonie du Mamamouchi a servi de modèle. Dans la seconde de ces pièces, on fait savoir à don Ranudo que le neveu du prince d’Abyssinie sollicite la main de sa fille. Ce prétendant abyssinien n’est autre que l’amoureux Gonzalo, qui, par l’artifice de ce déguisement, fait signer le contrat de son mariage. La scène où il feint de parler la langue de l’Abyssinie amène la facétie que nous avons vue imitée de Rotrou par Molière : « Voilà une langue d’un usage fort commode en hiver à cause de sa brièveté.… On pourrait écrire toute une chronique sur une feuille de papier[[86]](#footnote-86). »

Il n’est pas tout à fait exact de dire, comme quelques-uns l’ont fait, que dans la comédie de *Turcaret* les figures du chevalier, qui a fait ses caravanes au lansquenet, et de la coquette baronne aient été dessinées d’après celles de Dorante et de Dorimène, lesquelles ont pu suggérer seulement l’idée de ces personnages, très-différents d’ailleurs. En apparence, le plus hardi des deux auteurs comiques a été le Sage, qui a donné des couleurs beaucoup plus noires à la corruption de son chevalier et de sa baronne ; mais, à y bien regarder, c’est Molière qui a le plus osé, justement parce qu’au lieu d’être de vulgaires aventuriers, son comte est un vrai comte, sa marquise une vraie marquise, l’un et l’autre, sans qu’il reste de doute, gens du monde et gens de cour.

La première édition du *Bourgeois gentilhomme* porte la date $37$ de 1671 ; c’est un in-12 de 2 feuillets liminaires et 164 pages, dont voici le titre :

Le

Bourgeois

Gentilhomme.

*Comédie-ballet,*

Faite à Chambord,

Pour le divertissement du Roy,

*Par J. B. P. Molière*.

*Et se vend pour l’auteur*.

A Paris.

Chez Pierre le Monnier, au Palais, vis-à-vis

la Porte de l’Eglise de la Sainte Chapelle,

à l’Image S. Louis, et au Feu Divin.

M. DC. LXXI.

*Avec Privilège du Roi.*

Le Privilège est du 31 décembre 1670 ; l’Achevé d’imprimer pour la première fois, du 18 mars 1671.

Nous avons comparé à l’édition originale le livret du *Bourgeois gentilhomme* de 1670[[87]](#footnote-87), pour tous les intermèdes ; et, pour la Cérémonie turque et le Ballet des nations, le *Ballet des ballets*, de 1671.

Parmi les traductions ou imitations, publiées à part, de cette comédie, on en connaît une en espagnol (1810 ?) ; une en portugais (1768) ; une en roumain (1835) ; deux en anglais (1672, 1874) sans parler de la pièce de Samuel Foote, ci-dessus mentionnée, ni d’une troisième, sous le titre de *Peacock’ s feathers*, *les Plumes de paon*, qui a été’ représentée récemment en Australie ; deux en néerlandais (1680, 1866) ; une en allemand (1788) ; deux en danois (1725, 1846), sans compter les deux imitations de Holberg ; trois en suédois (1768, 1783, 1859) ; une en russe (1788) ; une en hongrois (1881) ; une en serbo-croate (1861) ; deux en polonais (1782, 1823) ; une en grec moderne (1867). $38$ Castil-Blaze, au tome II, page 39, de *Molière musicien,* parle d’un opéra-bouffe de Paër, *la Testa riscaldata*, traduit, dit-il, du *Bourgeois gentilhomme,* et représenté à Parme en 1797[[88]](#footnote-88).

### Sommaire du *Bourgeois gentilhomme*, par Voltaire.

*Le Bourgeois gentilhomme* est un des plus heureux sujets de comédie que le ridicule des hommes ait jamais pu fournir. La vanité, attribut de l’espèce humaine, fait que des princes prennent le titre de rois, que les grands seigneurs veulent être princes, et comme dit la Fontaine :

Tout prince a des ambassadeurs,

Tout marquis veut avoir des pages[[89]](#footnote-89).

Cette faiblesse est précisément la même que celle d’un bourgeois qui veut être homme de qualité ; mais la folie du bourgeois est la seule qui soit comique et qui puisse faire rire au théâtre : ce sont les extrêmes disproportions des manières et du langage d’un homme avec les airs et les discours qu’il veut affecter qui font un ridicule plaisant. Cette espèce de ridicule ne se trouve point dans des princes ou dans des hommes élevés à la cour, qui couvrent toutes leurs sottises du même air et du même langage ; mais ce $39$ ridicule se montre tout entier dans un bourgeois élevé grossièrement et dont le naturel fait à tout moment un contraste avec l :ar : dont il veut se parer. C’est ce naturel grossier qui fait le plaisant de la comédie, et voilà pourquoi ce n’est jamais que dans la vie commune qu’on prend les personnages comiques. *Le Misanthrope* est admirable, *le Bourgeois gentilhomme* est plaisant.

Les quatre premiers actes de cette pièce peuvent passer pour une comédie ; le cinquième est une farce qui est réjouissante, mais trop peu vraisemblable. Molière aurait pu donner moins de prise à la critique, en supposant quelque autre homme que le fils du Grand Turc. Mais il cherchait, par ce divertissement, plutôt à réjouir qu’à faire un ouvrage régulier.

Lulli fit aussi la musique du ballet, et il *y* joua comme dans *Pourceaugnac.*

$41$ Acteurs[[90]](#footnote-90).

Monsieur Jourdain, bourgeois[[91]](#footnote-91).

Madame Jourdain, sa femme.

$42$ Lucile, fille de M. Jourdain.

Nicole, servante.

Cleonte, amoureux de Lucile.

Covielle[[92]](#footnote-92), valet de Cléonte.

Dorante, comte, amant de Dorimène.

$43$ Dorimène, marquise[[93]](#footnote-93).

Maître de musique.

Élève du maître de musique.

Maître à danser.

Maître d’armes.

Maître de philosophie.

Maître tailleur.

Garçon tailleur.

Deux laquais.

Plusieurs Musiciens, musiciennes, joueurs d’instruments, danseurs, cuisiniers, garçons tailleurs.et autres personnages des intermèdes et du ballet.

La scène est à Paris[[94]](#footnote-94).

### Note sur les intermèdes du *Bourgeois gentilhomme.*

$237$ Le volume clans lequel nous a été transmise la plus précieuse copie de la très-intéressante partition composée par Lulli pour les intermèdes du *Bourgeois gentilhomme* ne paraît pas avoir été jamais destiné au Roi ; avec quelque dorure ajoutée sur la tranche et un écusson sur les plats, il eût été tout à fait digne cependant de lui être offert. Mais Philidor n’y a pas joint la dédicace qu’il a mise au-devant de presque toutes les copies de sa main que nous avons eu à consulter ; il s’est contenté de constater, par une note manuscrite, qu’il faisait partie de sa propre bibliothèque[[95]](#footnote-95). Il ne l’acheva que vers la fin du siècle ; cela parait prouvé par une note, que ni l’écriture ni l’encre ne distinguent du reste et qui se lit (p. 95) au liant de la première *Chanson à boire* de l’acte IV : « L’air de M. Destouches à la place de celui-ci : » le compositeur d’*Issé* (1697) n’était pas né encore lors des premières représentations du *Bourgeois gentilhomme*, et ce ne fut sans doute qu’après le succès île son premier opéra, ou lorsque plus tard il fut devenu surintendant de la musique du Roi, qu’on put avoir l’idée de varier ainsi l’exécution de la musique de Lulli. — Parvenu dans la bibliothèque du Conservatoire plus tard sans doute que d’autres volumes de même origine, le bel in-folio dont nous parlons n’a pas encore été incorporé, par sa marque et son numéro d’ordre du moins, dans la collection Philidor proprement dite. Il se compose de 185 pages[[96]](#footnote-96), que précède le titre suivant *\* on y remarquera l’espèce de prééminence accordée par le musicien copiste au compositeur : « *Le Bourgeois gentilhomme*, comédie-ballet ; donné par le Roi à toute sa cour dans le château de Chambord au mois d’octobre 1670 ; fait par M. de Lully, surintendant de la musique du Roi, et par le sieur Molliere[[97]](#footnote-97). » Il contient, outre la transcription (très-particulièrement conforme à l’édition de 1674) de tout le texte de Molière, les morceaux de musique suivants, qui ont été insérés à la place que leur assignait la représentation de la comédie-ballet[[98]](#footnote-98).

$238$ Avant le Ier Acte, une *Ouverture* à six parties. — A la première scène, d’introduction, l’air que compose et essaye *l’Élève du maître de musique :* « Je languis nuit et jour » ; il est comme l’air véritable misa la clef des seconds sopranos ; une basse non chiffrée est écrite pour l’accompagnement[[99]](#footnote-99) (voyez ci-dessus, p. 45, note 2). — A la scène II de l’acte I : 1° la Sérénade précédente, mais définitivement écrite et arrêtée, pour une *Musicienne chantante ;* 3° la chanson de Janneton, chantée, sans accompagnement, par M. Jourdain-Molière (nous la donnons ci-après, p. 242) ; 4° le Dialogue en musique, il se compose d’abord de trois airs : d’un premier, précédé d’une *Ritournelle* (donnée à deux violons et une basse) pour *une Musicienne*, « Un cœur, dans l’amoureux empire » ; d’une semblable ritournelle et d’un air pour *un Musicien* (haute-contre), « Il n’est rien de si doux » : d’une *Ritournelle* et d’un air encore pour le *Deuxième musicien* (ténor), « Il serait doux d’entrer sous l’amoureuse loi » ; puis viennent les phrases du vrai dialogue, « Aimable ardeur, » que suit, après une dernière *Ritournelle*, le chant à deux et à trois, accompagné par deux violons et une basse, du quatrain « A des ardeurs si belles » (ci-dessus, p. 64 et note 5). — A la fin de l’acte, les divers airs de danse exécutés aux commandements du Maître (p. 65 et note 3) : 1° un de mouvement d’abord grave puis plus vite, 2° une *Sarabande*, 3° une *Bourrée*, 4° une *Gaillarde*, 5° une *Cañarle.*

A la scène 1re du IId acte, le *Menuet* chantonne, sans accompagnement, par le Maître à danser (on le trouvera ci-après, p. 243 : voyez aussi ci-dessus, p. 69-70, et, p. 61, la fin de la note 4 de la page 60). — A la scène v du même acte : 1° un *Premier air des garçons tailleurs ;* 2° un *Deuxième air*, une *Gavotte*, pour ces Tailleurs se réjouissant à la fin de la scène et de l’acte.

A la fin de l’acte III, Philidor a omis la musique du troisième intermède, où dansaient les Cuisiniers (ci-dessus, p. 156) ; la copie mentionne seulement (p. 92) *le Passe-pied* qu’ils exécutaient (était-ce dès l’origine ?) deux fois, un *Premier rigodon* (une fois) et un *Deuxième rigodon* (une ou deux fois), et au milieu de la page 93, restée blanche, est écrit : « Il faut deux airs ici, » de danse évidemment, d’après l’indication du texte de Molière. $239$ A la 1re scène de l’acte IV : 1° une *Chanson à boire* eu duo, pour contralto ou haute-contre et basse (ci-dessus, p. 161, note 3), « Un petit doigt  » ; le second couplet, « Qu’en mouillant votre bouche », est écrit sous le premier ; 2° une autre *Chanson à boive*, à deux couplets, pour ténor et basse, « Buvons » (ci-dessus, p. 162 et note 5) ; 3° le trio bachique, « Sus, sus, du vin partout ».

A la fin de ce même Acte IV : 1° une *Marche pour la Cérémonie des Turcs*, à jouer deux fois, et accompagnant leur première entrée ; 2° le chœur des *Alla* (ci-dessus, p. 184 et note 5), sans accompagnement ; les clefs indiquent constamment, pour les chœurs de cet Intermède, une partie de hautes-contre, deux de ténors et une de basses ; 3° l’air du Mufti-Lulli (basse), à répéter sur un second couplet, et adressé à M. Jourdain : *Se ti sabir ;* il est d’un bout à l’autre accompagné par deux parties hautes (de violon sans doute) et une simple basse ; 4° l’interrogatoire, le dialogue, où le Mufti parle, et où les Turcs chantent, sans accompagnement, leurs réponses *ioc* et *hey valla ;* 5° le chant du Mufti, *Mahameta per Glourdina*[[100]](#footnote-100), encore accompagné par deux violons et basse ; 6° le second et court interrogatoire chanté par le Mufti et le Chœur (accompagnés, ainsi que dans la suite, d’une simple basse), *Star bon Turca ;* 7° le choeur des *Hulaba balachou*, d’abord entonné et dansé par le Mufti ; 8° un *Deuxième air* de danse (la Marche qui ouvre la cérémonie étant regardée comme premier) ; 9° la *Prière*, les *Hou*, sans accompagnement ; 10° le nouvel interrogatoire *Ti non star furba ?* longuement continué par le Chœur (ci-dessus, p. 191 et note 4) ; 11° un *Troisième air* de danse ; 12° le chant du Mufti et le chœur *Ti star nobile*; 13° un *Quatrième air* de danse ; 14° la phrase du Mufti et du Chœur, *Dara*, *bastonnara*, à laquelle succède une reprise du *Troisième air* de ballet ; 15° la phrase du Mufti revenant pour clore la réception et le dernier chœur, *Non tener honta.* Mais là ne se terminait pas encore l’intermède ; les chanteurs et l’orchestre recommençaient : 1° la demande du Mufti et la réponse du Chœur *Star bon Turca ?* —*Il ci valla* (n° 6) ; 2° le chant et la danse folle des H*ulala* balachou ; 3° le *Deuxième air* de ballet qui y fait suite ; 4° comme finale et sortie, la marche solennelle entendue à l’ouverture de la Cérémonie.

Après le Ve acte, à la 1re entrée du *Ballet des Nations :* 1° un air de danse intitulé *le Donneur de livres*; 2° un chœur, « À moi, Monsieur, à moi » (ci-dessus, p. 211 et note 2) ; 3° le long récitatif, vivement dialogué, des gens qui demandent des livres, auquel sont mêlés des phrases plus mélodiques ou des airs, pour les Gascons $240$ et le Suisse baragouinant, entre autres, pour le Vieux bourgeois babillard, pour la Vieille bourgeoise babillarde (il y a deux airs pour chacun de ces deux derniers ; et le second du Vieux babillard, « Allons, ma mie », dut particulièrement charmer l’auditoire) ; le chœur agité du début sert de conclusion à ce prologue, qui eut pour interprètes à la cour tous les premiers chanteur ; du Roi (aucune femme ne figure, ci-dessus, p. 233 et 234, sur la liste du Livret ; les voix de quelques pages de la Chapelle complétaient le chœur mixte). — A la IIde entrée, un air de danse, intitulé *Entrée de trois Importuns*. —A la IIIde entrée, celle du ballet-concert des *Espagnols :* 1° un Rondeau (pour haute-contre) précédé d’une *Ritournelle des Espagnols*, que les violons, accompagnés d’une basse, faisaient une seconde fois entendre tout à la fin de l’air ; une plus courte *Ritournelle* sépare la première reprise *Sé que me muera* de celles des couplets *Aun muriendo* et *Lisonxeame* ; 2° un air de basse, *Ay ! que locura*, pour l’accompagnement duquel deux parties hautes (de violon sans doute) sont jointes à la basse ; 3° un *Premier air des Espagnols*, danse pour laquelle l’original de Molière (p. 220) semble indiquer une autre place ; 4° un air de haute-contre, *El dolor solicita ;* 5° uu *Deuxième air des Espagnols* accompagnant encore une danse ; 6° un duo, *Dulce muerte*, pour l’une des deux voix hautes (ci-dessus, p. 234, note 2) et la basse ; 7° un second air de basse, *Alegrese enamorado*, de nouveau accompagné par deux violons et basse ; 8° un trio, *Vaya, vaya de fiestas !* après lequel est repris le *Premier air* de danse *des Espagnols*. —A la IVe entrée, des *Italiens :* 1° *une Ritournelle italienne* (à l’ordinaire de deux violons et basse), suivie de l’air chanté par Mlle Hilaire, *Di Rigori armata il seno ;* la même ritournelle ramène le second couplet en double, *Ma si* *caro* (ci-dessus, p. 223 et note 6) ; 2° un air de danse pour l’*Entrée des Scaramouches, Trivelins et Arlequin représentant une nuit ;* 3° le Dialogue du *Musicien italien* (ténor) et de la *Musicienne italienne*, *Bel tempo che vola* et *Insin che florida*, terminé par le duo *Su cantiamo :* le tout était repris avec les secondes paroles écrites sous les premières, *Pupilla che vaga* et *Poiche frigida ;* 4° une longue *Chaconne*, terminant l’entrée, pour la réjouissance *des Scaramouches*, *Trivelins et Arlequin*. — A la Ve entrée, des *François :* 1° un *Menuet* écrit pour six parties instrumentales ; 2° ce *Menuet* chanté par les deux Musiciens poitevins (haute-contre et ténor) ; les deux premières reprises en sont successivement chantées par eux, et la troisième en duo ; 3° un autre *Menuet pour les hautbois en poitevin* et exécuté par deux parties hautes (de flûtes et hautbois sans nul doute) et un accompagnement (de bassons) ; 4° ce même *Menuet* repris par les deux chanteurs poitevins. — A la VIe entrée, le $241$ chœur final des trois Nations, « Quels spectacles charmants ! » où les chanteurs n’étaient soutenus que par l’accompagnement ordinaire des violes basses, théorbes et clavecins, mais où toutes les pauses des voix sont remplies par un grand orchestre, ne pouvant manquer de comprendre, avec toute la symphonie des violons, les flûtes, hautbois et bassons des sonneurs poitevins.

L’œuvre de Molière a été le plus souvent représentée sans aucun de ces divertissements de musique et de danse, et on ne peut pas dire qu’elle y ait perdu, sauf cependant au retranchement de la Cérémonie turque, qui parait presque nécessaire au dénouement de l’action, dont le scénario a si heureusement excité la verve comique de Lulli et à laquelle, quand l’exécution a été suffisante, le public a toujours pris plaisir. Mais c’est toute la musique du *Bourgeois gentilhomme* qui semble avoir particulièrement plu aux contemporains du compositeur. Après les représentations du Palais-Royal, le grand public eut encore l’occasion d’en applaudir les principales scènes à l’Académie royale dans les opéras *des Fêtes de l’Amour et de Bacchus* (1672) et du *Carnaval* (1670), et plus tard (1702) dans le ballet à tiroir des *Fragments de Lulli*[[101]](#footnote-101)*.* Un suffrage qui en assurait beaucoup d’autres ne lui avait pas manqué à l’origine et lui fut à plusieurs reprises confirmé (voyez ci-dessus, p. 230, la notice sur le Livret). On voit dans le *Journal de Dangeau* que, longtemps après la mort de Lulli (1687), le vieux Roi, dans ses toutes dernières années, voulut encore entendre quelques parties, puis l’ensemble de la composition de son maître favori, « Le soir, chez Mme de Maintenon (à *Versailles*), il y eut grande musique, et le Roi fit jouer par quelques-uns de ses musiciens des scènes du *Bourgeois gentilhomme*. Ils étaient même vêtus en habits de théâtre comme des comédiens, et le Roi trouva qu’ils jouaient fort bien » (21 décembre 1712). — « Le soir, chez Mme de Maintenon (à Marly), *le Roi* fit jouer par ses musiciens toute la comédie du *Bourgeois gentilhomme*, et il trouva qu’ils l’avaient fort bien jouée ; il s’y divertit fort » (13 janvier 1713). Ces musiciens étaient-ils réellement en état d’interpréter la comédie de Molière ? On serait plutôt tenté de croire qu’ils n’exécutèrent que les concerts et scènes de la partition, et ce serait un fait curieux que l’opéra du *Bourgeois gentilhomme ail* pu aussi se soutenir seul, sans l’aide de la comédie.

$242$ Monsieur Jourdain chante[[102]](#footnote-102). image

$243$ Le Maître à danser chante *en donnant la leçon à* M. *Jourdain*[[103]](#footnote-103)*.* image

$244$ Les Faunes. [image]

## Psyché.

Tragédie-ballet.

Représentée pour le roi dans la grande salle des machines du palais des tuileries en janvier[[104]](#footnote-104) et durant tout le carnaval de l’année 1671[[105]](#footnote-105) par la troupe du roi et donnée au public sur le théâtre de la salle du palais-royal le 24e juillet 1671

### Notice.

$247$ Quelque part que Corneille ait à revendiquer dans la tragédie-ballet de *Psyché*, dont le plus grand nombre des vers sont de lui, elle n’a pas été, de son vivant, imprimée dans son théâtre ; mais depuis elle y a pris place, comme c’était justice. Nous n’aurions donc, pour la *Notice* de la pièce, qu’à renvoyer les lecteurs au tome VII, pages 279-287, des *Œuvres de P. Corneille*, dans la collection des *Grands Écrivains de la France*, si M. Marty-Laveaux n’avait averti là (p. 284) qu’il avait dû négliger des détails « qui ne se rattachent en rien à la part que Corneille prit à l’ouvrage, » et les réserver aux éditeurs des *OEuvres de Molière.* Il n’en a pas moins abrégé notre tache. Après lui, nous n’avons plus à dire comment le sujet proposé à Molière, ou choisi par lui, avait été mis à la mode par le *Ballet royal de Psyché*, ouvrage de Bensserade, dansé le 17 janvier 1656, et surtout par le très-agréable roman de la Fontaine[[106]](#footnote-106) ; ni à emprunter la description de la magnifique salle, où la pièce fut d’abord représentée, à *Vidée des spectacles anciens et nouveaux* de l’abbé de Pure. Quant au livret publié par Ballard, et qui contient aussi une $248$ description citée par M. Marty, nous le donnerons en *Appendice*[[107]](#footnote-107).

Sur le théâtre des Tuileries, digne d’un spectacle qu’avait préparé la collaboration de deux maîtres de la scène, *Psyché* fut jouée, pour la première fois, le samedi 17 janvier 1671, comme le dit la *Gazette* du 24 janvier. On s’est demandé s’il ne fallait pas lire le 16, au lieu du 17, la môme *Gazette* ajoutant que « ce pompeux divertissement fut continué le 17 ». Mais la faute d’impression à corriger est dans cette dernière date, qui doit être lue : « le 19 ». La *Lettre en vers à Monsieur*, écrite par Robinet le 24 janvier 1671, lève tous les doutes :

Le dix-sept de ce mois, tout juste,

Ce ballet, pompeux, grand, auguste, [...]

Fut, pour le premier coup, dansé

En ce vaste salon, dressé

Dans le palais des Tuileries,

Pour les royales momeries,

Avec tant de grands ornements,

Si merveilleux et si charmants,

Tant de colonnes, de pilastres,

Valants plusieurs mille piastres,

Tant de niches, tant de balcons,

Et, depuis son brillant plat-fous

Jusques en bas, tant de peintures,

D’enrichissements et dorures,

Que l’on croit, sur la foi des yeux,

Etre en quelque canton des Cieux.

Dans la même lettre, Robinet constate, en témoin oculaire, que le divertissement fut de nouveau donné le surlendemain lundi (c’était le 19 janvier, et voilà corrigé le chiffre mal imprimé dans la *Gazette*) :

Mais il faut qu’ici je vous dise

Que lundi je vis ce ballet,

Grâce à Monsieur Carnavalet.

Molière, qui a certainement rédigé l’avertissement, imprimé sous ce titre : *Le libraire au lecteur* (ci-après, p. 268), nous apprend lui-même qu’il avait dressé le plan de la pièce, écrit $249$ les vers du *Prologue*, ceux de tout le premier acte, de la première scène du second, de la première aussi du troisième, et que, n’ayant pas le loisir d’achever l’ouvrage aussi promptement que le prescrivaient les ordres du Roi, il se trouva « dans la nécessité de souffrir un peu de secours. » Il demanda ce secours à Corneille, qui, en une quinzaine de jours, fit les vers des scènes que le poète comique n’avait pas encore écrites, mais seulement disposées. Molière savait travailler assez vite pour employer lui-même aussi bien cette quinzaine, s’il n’avait eu beaucoup d’autres occupations, comme chef de troupe, pour préparer le grand spectacle.

Voici quelques assertions de Grimarest, dont nous avons à examiner l’exactitude sans nous inquiéter de la barbarie du style, qui n’est pas ici notre affaire : « Lorsque le Roi lui demanda un divertissement, et qu’il donna Psyché,… il ne désabusa point le public que ce qui était de lui, dans cette pièce, ne fût fait en suite des ordres du Roi ; mais je sais qu’il était travaillé un an et demi auparavant ; et ne pouvant pas se résoudre d’achever la pièce en aussi peu de temps qu’il en avait, il eut recours à M. de Corneille pour lui aider[[108]](#footnote-108). » Il se pourrait que le Roi, comme Grimarest le donne à entendre, eût simplement commandé un divertissement et laissé le sujet au libre choix de Molière ; mais comment croire qu’il n’ait pas suffi à celui-ci d’un travail de dix-huit mois pour terminer son ouvrage ? Quelque témoignage, par exemple celui de Baron, avait peut-être fait connaître Grimarest que Molière s’était mis à l’œuvre dans les derniers mois de 1670, date que semble, au reste, confirmer celle du Privilège : 31 décembre 1670 (voyez ci-après, p. 265). Et comme, d’autre part, Grimarest a donné, avec sa négligence ordinaire, la date de janvier 1672 à la première représentation de *Psyché,* on s’explique son calcul des dix-huit mois. C’est tout simplement un an de trop.

Avec quelque hâte que Molière et Corneille aient dû écrire leur pièce, et si loin qu’elle les menât de leur véritable voie, c’est un fait littéraire des plus intéressants que cette accidentelle association de leurs muses. Nous avons seulement à nous occuper de ce qui, dans l’œuvre commune, appartient à $250$ l’un des deux collaborateurs ; nous ne devons point cependant passer entièrement sous silence ce que nous pensons du concours qui s’établit entre eux. L’unité de composition n’était pas en péril, le plan ayant été tracé par une seule main ; l’unité de style semblait plus difficile à obtenir ; car la manière d’écrire des deux poètes est peu comparable.

Mais Corneille savait varier la sienne : il avait, malgré la forte originalité de son génie, une souplesse dont il a donné bien des preuves. Il a mis la grâce la plus charmante en beaucoup de passages, par exemple dans l’aveu, tant de fois et si justement admiré, que Psyché fait à l’Amour, des invincibles mouvements de son cœur, et dans l’expression quintessenciée, mais singulièrement poétique, de la jalousie du divin amant.

Dans son *Avertissement sur Psyché*, un éditeur de Molière[[109]](#footnote-109), après avoir loué quelques-uns des beaux vers écrits par le poète tragique, a dit : « Le principal honneur de cette tragédie-ballet dut appartenir à Corneille ; et Molière était assez grand pour n’en être pas jaloux. Nous trouverons peu de traits dans ce qui appartient à notre auteur, qu’on puisse mettre à côté de ceux qu’on vient de citer. » Peu, l’on aurait même pu dire point de traits du même grand style, ce n’est pas douteux ; mais il y en a de tout différents qui ne permettent pas un partage si inégal de l’honneur entre les deux collaborateurs :

Et vitula tu dignus et hic[[110]](#footnote-110).

Chacun des deux a écrit des scènes, dignes du prix, où il a mis sa touche particulière, et, sans qu’on jouisse remarquer de trop visibles disparates, est demeuré lui-même.

Le *Prologue*, dont les vers sont de Molière, est un agréable modèle de cette mythologie, très-éloignée de la parodie burlesque, mais spirituellement comique, où déjà un autre prologue, celui d’*Amphitryon,* aussi bien que toute la pièce dont il est comme le prélude, avaient montré qu’il était passé maître. Le premier acte de *Psyché,* dû, comme le *Prologue*, à sa plume, abonde en jolis traits de comédie, qui, ne s’en fût-il pas nommé le seul auteur, l’auraient fait reconnaître. Il n’y $251$ avait que lui pour rendre si plaisants le dialogue des deux ridicules sœurs, dans la première scène, et celui de la scène suivante entre ces chercheuses de maris et les deux princes amants de Psyché. Le commencement de l’acte II, qui est aussi de lui, fait exception ; il y pouvait beaucoup moins imprimer sa marque, l’entretien de Psyché et de son père ne comportant que l’héroïque, presque le tragique ; mais c’est bien notre Molière que nous retrouvons dans la première scène de l’acte III, dont il est naturel qu’il ait voulu faire lui-même les vers, s’étant réserve le rôle du Zéphire. Dans les discours de ce serviteur de l’Amour reparaît l’amusant badinage de l’auteur comique. Ce qui distingue encore des scènes de Corneille celles de Molière, c’est un emploi, dont seul il a eu tout le secret, du vers libre dans le dialogue. Là aussi, malgré quelques traces de plus de hâte, quelques tours moins clairs, moins naturels, on pense à l’*Amphitryon ;* la même main se révèle par la merveilleuse facilité de la facture et par la parfaite appropriation de ce genre de vers aux conditions particulières de la scène. Non que Corneille, qui a dû et su se mettre d’accord, ait, dans ses vers libres, manqué d’aisance. Chez lui toutefois la période a quelque chose de plus lyrique. Plus lyrique aussi est son style. Il est vrai qu’où il a pris la pièce, le sujet des scènes le voulait : si bien qu’on peut se demander si le hasard seul et la nécessité d’achever promptement ont décidé de la part qui lui a été laissée. À supposer qu’il en ait été ainsi, tout s’est rencontré pour le mieux.

Comme l’ouvrage pressait, un autre poète encore y mit la main. L’avertissement du *Libraire au lecteur* n’a pas négligé de nommer Quinault ; mais sa coopération a peu d’importance. Il a écrit dans la pièce « les paroles qui se chantent en musique, » c’est-à-dire le début du *Prologue* et les intermèdes, où, quoiqu’il fût très-capable de mieux, il n’a cherché d’autre mérite que celui de satisfaire aux exigences du musicien. Celui-ci (c’était Lulli), mis aussi, lui quatrième, à contribution comme poète, écrivit la plainte italienne du premier intermède.

On trouvera à l’*Appendice*[[111]](#footnote-111)*,* dans le Livre du ballet publié chez Ballard, la liste des acteurs de *Psyché,* à sa naissance, et $252$ celle des chanteurs et danseurs. Robinet en nomme aussi quelques-uns dans sa *Lettre en vers* du 24 janvier 1671, dont nous avons déjà cité le commencement. Comme il ne se borne pas à une sèche mention des noms, qui nous sont connus par d’autres témoignages, nous lui empruntons quelques citations.

Voici Flore d’abord, pas tout à fait jeune, il le fait assez entendre :

En des atours fort gracieux, […]

Cette Flore, qui fait florès,

Est représentée (à peu près)

Par l’illustre Sirène Hilaire,

Qui toujours a le don de plaire

Avec son angélique voix,

Ainsi que la première fois.

Puis c’est Vénus[[112]](#footnote-112),

En couche[[113]](#footnote-113) tout à fait divine,

Dans une superbe machine,

Ayant auprès d’elle son fils[[114]](#footnote-114),

Qui se plaît fort parmi les lys,

Avec six autres petits drôles,

Qui savent là très-bien leurs rôles.

Les Grâces la suivent aussi[[115]](#footnote-115).

Il n’oublie pas de dire que le rôle de Psyché était joué par Mlle Molière. Dans plusieurs autres de ses lettres, ne se contentant pas de nommer l’actrice principale, il lui donne de grandes louanges. Voici particulièrement des vers de la lettre du 1er août 1671 :

Pour Psyché, la belle Psyché,

Par qui maint cœur est alléché,

C’est Mademoiselle Mollière,

Dont l’air, la grâce, la manière,

L’esprit et maints autres attraits

Sont de vrais céphaliques[[116]](#footnote-116) traits,

$253$ Et qui d’ailleurs, je vous l’avoue,

Divinement son rôle joue.

Ce rôle, où elle eut tant de succès, a donné lieu à une légende, qui a été trop facilement acceptée, sur la foi du libelle de *la Fameuse comédienne.*

L’auteur de ce ramassis des commérages les moins dignes de créance prétend que les représentations de la tragédie-ballet, où Baron, dans le personnage de l’Amour, « enlevait les cœurs, » furent l’occasion d’une liaison étroite entre la Molière (comme il l’appelle) et le jeune comédien que, jusqu’alors, elle haïssait, jalouse de l’amitié qu’avait pour lui son mari. Elle commença à le regarder d’un œil qui n’était plus celui de la haine. Baron fut prompt à s’en apercevoir, et ne laissa pas échapper la bonne fortune qui s’offrait. Le pamphlétaire, comme s’il avait été là, écoutant dans la coulisse, a noté jusqu’aux paroles par lesquelles le fat et la coquette s’engagèrent dans leur intrigue. Elle eut, dit-il, peu de durée. Ils eu vinrent à se dire des choses outrageantes, se boudèrent, se raccommodèrent, mais pour ne pas tarder à devenir irréconciliables[[117]](#footnote-117). On a très-justement, croyons-nous, fait remarquer l’absence de toute preuve à l’appui de ce médisant propos[[118]](#footnote-118), que pas un autre témoignage du temps ne confirme, et où il est permis de trouver de l’invraisemblance. Baron, que l’on représente comme se vantant déjà de ses nombreuses conquêtes, était alors bien jeune pour faire ce personnage d’un Moncade. Il pouvait sans doute s’enflammer pour une femme beaucoup plus âgée que lui ; et nous n’assurerions pas qu’il fût incapable de trahir son bienfaiteur ; mais un cœur si vaniteux oublie moins vite les injures que les devoirs de la reconnaissance ; et le soufflet donné, il y avait quatre ans, par Mlle Molière[[119]](#footnote-119) lui avait laissé un long retentissement. Après avoir consenti à jouer le rôle de Myrtil dans *Mélicerte*, il avait voulu rentrer dans la troupe de la Raisin ; et le boudeur ne s’était prêté à son rappel dans celle de Molière qu’à Pâques 1670, quelques mois avant les répétitions de *Psyché.* Sa $254$ rancune alors était probablement mal désarmée. Si l’on veut cependant que les beaux yeux de Mlle Molière lui aient fait oublier une haine qui avait été si persistante, il faudrait encore admettre l’aveuglement extraordinaire de Molière qui n’aurait eu aucun soupçon de la plus perfide des ingratitudes, puisque son attachement, presque paternel, pour le jeune comédien ne paraît pas s’être démenti.

Il était imprudent, sans nul doute, de faire faire à sa femme de si brûlantes déclarations par un acteur qui représentait le plus séduisant des Dieux ; mais le moyen d’avoir, dans la vie de théâtre, de si grandes délicatesses ? Molière ne pouvait pourtant pas se charger lui-même du personnage de l’Amour ; et à qui l’aurait-il confié avec plus de sécurité qu’à un comédien qu’il s’était habitué à regarder comme son enfant, et qui n’avait jamais inspiré à Mlle Molière que de l’antipathie.

Cette pièce de *Psyché* a fait beaucoup parler sur la femme de Molière, et sur les cœurs, comme dit Robinet, par elle alléchés. Parmi ces cœurs dont on veut qu’elle ait fait alors la conquête, on ne compte pas seulement celui de l’adolescent qui lui récitait de si tendres vers, mais aussi celui du poète sexagénaire qui les avait écrits et y avait mis toute la flamme de la passion. S’il l’y avait mise, ce serait, à en croire Aimé-Martin[[120]](#footnote-120), qu’il était fort amoureux de la comédienne ; et cet éditeur de Molière, cherchant une preuve de l’amour qu’elle inspira, selon lui, à Corneille, la trouve dans *Pulchérie* qui, représentée en 1672, prête une touchante éloquence à une passion de vieillard. Corneille « s’est dépeint lui-même, dit Fontenelle[[121]](#footnote-121), avec bien de la force, dans Martian, qui est un vieillard amoureux ». Mais quelle était la Pulchérie, dont alors Corneille s’était épris un peu tard ? Son neveu ne le dit pas. Aimé-Martin croit que Robinet l’a dit dans les vers suivants sur la première représentation de la comédie héroïque du grand poète :

[..] L’auteur a fait ce poème

Par l’effet d’une estime extrême

Pour la merveilleuse Psyché,

$255$ Par qui chacun est alléché,

Ou Mademoiselle Molière,

Qui de façon si singulière,

Et bref avecque tant d’appas,

Qui font courir les gens à tas,

Encor maintenant représente

Ladite Psyché si charmante[[122]](#footnote-122).

Nous reconnaissons que ce passage de la lettre de Robinet, rapproché de la révélation, plus ou moins digne de confiance, que Fontenelle nous a faite, ne laisse pas de donner à penser. Une extrême estime cependant peut s’entendre tout simplement d’un jugement très-favorable porté sur le talent de l’actrice ; et lorsque Robinet prétend savoir que Corneille avait écrit *Pulchérie* pour elle, a-t-il voulu dire qu’il l’a représentée elle-même sous les traits de celle dont le vieux Martian est amoureux, ou seulement que, charmé de son habile interprétation du rôle de Psyché, il lui destinait celui de sa nouvelle héroïne ? Mais alors pourquoi ne le joua-t-elle pas, et la pièce fut-elle donnée aux comédiens du Marais ? Voltaire a dit que ceux de la troupe royale l’avaient refusée. Tout cela est difficile à bien éclaircir. À ne pas s’embarrasser de doutes on pourrait gagner d’être plus piquant ; ce qui nous paraît toutefois le plus sage, c’est de ne pas atteler, avec tant d’assurance, Corneille, non plus que Baron, au char de Mlle Molière.

Nous savons, par l’inventaire de 1673, quels étaient les quatre costumes de la comédienne dans les différentes scènes de *Psyché :* « Les habits (*de ladite damoiselle veuve*) pour la représentation de *Psyché*, consistant en une jupe de toile d’or, garnie de trois dentelles d’argent, avec un corps en broderie et garni d’un tonnelet et manches d’or et d’argent fin ; une autre jupe de toile d’argent, dont le devant garni de plusieurs dentelles d’argent fin, avec une mante de crêpe garnie de pareille dentelle, et une autre jupe de moire vert et argent, garnie de dentelle fausse, avec le corps en broderie ; le tonnelet et les manches garnis d’or et d’argent fin ; une autre jupe de taffetas d’Angleterre bleu, garnie de quatre dentelles d’argent lin : $256$ prisé le tout ensemble deux cent cinquante livres[[123]](#footnote-123). » Et plus loin[[124]](#footnote-124) : « Trois bouquets de plumes, l’un noir et les deux autres de différentes couleurs, servant aux habits de *Psyché*, prisés vingt livres. » Le même inventaire note encore[[125]](#footnote-125) : « Un petit habit d’enfant pour la même pièce, consistant en une jupe couleur de rose et un corps de taffetas vert, garni de dentelle fausse, prisé six livres. » M. Soulié croit, avec toute vraisemblance, que ce costume se trouve là, parce qu’il était celui de la fille de Molière[[126]](#footnote-126) (Esprit-Madeleine Poquelin, mariée depuis au sieur de Montalant), laquelle, née en 1665, figura sans doute, en 1671 ou en 1672, parmi les petits Amours du Prologue.

La grande renommée à laquelle Baron était destiné comme acteur, commença pour lui dans *Psyché.* « Un des premiers rôles marqués et qui lui a donné le plus de réputation, dit Titon du Tillet dans *Le Parnasse français*[[127]](#footnote-127), est celui de l’Amour. » Robinet cite Baron avec éloge dans les lettres où il rend compte des représentations données sur la scène du Palais-Royal.

Celles-ci commencèrent six mois après que la cour avait vu la première, dont elle fut loin de se contenter, puisqu’elle lit représenter la tragédie-ballet durant tout le carnaval de 1671. C’est à la date du vendredi 24 juillet de cette même année que le *Registre de la Grange* marque *Psyché* comme *pièce nouvelle de M. de Molière*, c’est-à-dire nouvelle pour la ville. Il fallait que l’on comptât sur un fructueux succès ; car les dépenses furent grandes. C’a été une époque de transformation pour le théâtre où la troupe de Molière jouait alternativement avec celle des Italiens. Ceux-ci furent chargés de la moitié des frais des nouvelles constructions ; les frais de la pièce elle-même ne pouvaient les regarder. « Le dimanche 15 mars de la présente année 1671, dit la Grange,… la Troupe a résolu de faire rétablir les dedans de la salle..., et… il a été conclu de refaire tout le théâtre… et le rendre propre pour des machines.… Plus, d’avoir dorénavant, à toutes sortes de représentations, tant simples que de machines, un concert de douze violons, ce qui n’a été exécuté qu’après la représentation de Psyché....

… On a commencé à travailler auxdits ouvrages  le $257$ 18e mars, qui était un mercredi, et on a fini un mercredi 15 avril.… La dépense générale s’est montée… à… 1989 livres 10 sols....

Ledit jour, mercredi 15 avril, après une délibération de la Compagnie de représenter Psyché, qui avait été faite pour le Roi, l’hiver dernier, et représentée sur le grand théâtre du palais des Tuileries, on commença [à] faire travailler tant aux machines, décorations, musique, ballet, et généralement tous les ornements nécessaires pour ce grand spectacle.

Jusques ici les musiciens et musiciennes n’a voient point voulu paraître en public ; ils chantaient à la Comédie dans des loges grillées et treillissées ; mais on surmonta cet obstacle ; et, avec quelque légère dépense, on trouva des personnes qui chantèrent sur le théâtre à visage découvert, habillés comme les comédiens, savoir :

|  |  |
| --- | --- |
| Mlle de Rieux. | MM. Ribon. |
| MM. Forestier. | Poussin. |
| Mosnier. |  |
| Champenois. |  |
| Mlle Turpin. |  |
| Grandpré, etc. |  |

Tous lesdits frais et dépenses pour la préparation de Psyché.… se sont montés à la somme de.… 4359tt 1s. »

Ce que nous goûtons aujourd’hui dans *Psyché*, c’est le charme des vers ; mais, dans la nouveauté de la pièce, si elle eût paru devant les spectateurs du Palais-Royal entièrement dépouillée de la magnificence du spectacle qui avait émerveillé la cour, leur curiosité n’aurait pas été satisfaite. Robinet, dans sa *Lettre à Monsieur* écrite le 25 juillet 1671, le lendemain du jour où la tragédie-ballet fut représentée sur le théâtre de la ville, parlait ainsi :

Psyché, l’admirable Psyché...

Parait, la chose est bien certaine,

Présentement dessus la scène,

Avec tout le pompeux arroi

Qu’elle parut aux yeux du Roi.

Que ce fût cependant le même « pompeux arroi » qu’aux Tuileries, c’est, on le pense bien, ce qu’il ne faut point prendre à la lettre. Il suffira de comparer les indications que la pièce$258$ imprimée donne sur les décors et la mise en scène, avec celles du livre de ballet, écrit pour les représentations de la cour : on reconnaîtra que le Palais-Royal fut un peu plus modeste ; il n’avait d’ailleurs rien épargné pour se rapprocher, autant qu’il était permis, de ces splendeurs que l’or du Roi pouvait seul payer.

Robinet, le 1er août suivant, donnait plus de développements à sa comparaison du spectacle de la ville avec celui de la cour :

Illec, ainsi qu’aux Tuileries,

Il a les mêmes ornements,

Même éclat, mêmes agréments ;...

Les divers changements de scène,...

Les mers, les jardins, les déserts,

Les palais, les Cieux, les Enfers,

Les mêmes Dieux, mêmes Déesses...

On y voit aussi tous les vols,

Les aériens caracols,

Les machines et les entrées,

Qui furent là tant admirées...

On y voit, je m’en remémore,

Tous les mêmes habits encore :

De sorte que je ne mens point

En vous répétant sur ce point

Qu’il est vrai que ce grand spectacle,

Qui faisait là crier : « Miracle ! »

Ce beau spectacle tout royal

Est encore ici sans égal.

La même lettre vante, avec une complaisance sans doute un peu banale, les acteurs, qui étaient à peu près les mêmes qu’aux Tuileries. Psyché était toujours Mlle Molière. Le rôle de l’Amour continuait d’être joué

Par ce jeune acteur tant aimé,

Qui partout le Baron se nomme.

L’auteur avait gardé la petite part qu’il s’était réservée dans l’interprétation de sa pièce :

Un Zéphire fort goguenard,

Et qui d’aimer sait très-bien l’art,

Aide à l’Amour ; et c’est, pour rire,

Molière qui fait ce Zéphire.

$259$ La Thorillière restait chargé du personnage du Roi :

Le grand acteur la Torillière

Fait un roi, de Psyché le père,

Et montre tout l’air d’un héros.

C’étaient les mêmes acteurs qui représentaient les deux princes amants de Psyché :

[...] Les sieurs Hubert et la Grange

Tiennent leur place avec louange.

Du Croisy n’avait pas été remplacé dans le rôle de Jupiter, ni Mlle de Brie dans celui de Vénus.

Il n’y avait donc que de très-petits changements. Flore, dans le Prologue, était maintenant Mlle de Rieux,

Une assez grande damoiselle,

Blondine, gracieuse et belle,

au lieu de Mlle Hilaire, une des chanteuses qui ne voulaient se faire entendre que derrière la grille d’une loge. Parmi les nouvelles divinités chantantes, il en cite une autre, qu’il n’a nommée que plus tard :

[…] La jeunette Turpin

Qui chante d’un air si poupin[[128]](#footnote-128) ;

nous avons trouvé tout à l’heure son nom dans le *Registre de la Grange.* Les deux Grâces avaient été Mlles la Thorillière et du Croisy. Celle-ci conservait son rôle ; mais la première était remplacée par la jeune Beauval. Ces deux petites divinités étaient, suivant Robinet,

Deux très-ravissantes mignonnes,

Au plus de six et de dix ans[[129]](#footnote-129).

Il rajeunissait beaucoup, non pas la petite Louise Beauval, née en 1665[[130]](#footnote-130), mais, comme nous le verrons tout à l’heure[[131]](#footnote-131), l’aînée des deux Grâces, Mlle du Croisy.

$260$ Dans les rôles des sœurs de Psyché, la même lettre en vers nomme Mlle Beauval, la mère de la petite Grâce, et Mlle Létang :

Mademoiselle de Beauval,

Cette actrice de choix royal,

Avec beaucoup de réussite,

De l’un de ces rôles s’acquitte,

Et Mademoiselle Létang

En l’autre rend chacun content.

Mlle Beauval avait été déjà l’une des sœurs dans les représentations des Tuileries. L’autre sœur, d’après le livre de Ballard, était alors Mlle Marotte. Celle-ci avait-elle été remplacée par une autre actrice ? Le changement de nom le ferait supposer d’abord ; mais nous ne pouvons douter que Mlle Létang ne fût la même que cette Marotte, qui, en 1672, épousa Varlet de la Grange. Elle se nommait Marie Bagueneau de l’Estang ; et, avant son mariage, on changeait habituellement son prénom de Marie en son diminutif *Marotte*[[132]](#footnote-132).

Dans la distribution de la pièce un peu plus tard, voici qui est moins insignifiant, puisqu’il s’agit des rôles de Molière et de sa femme. Robinet a noté des représentations où l’on vit, pour un moment, un nouveau Zéphire, et, ce qui ne s’expliquait que par une nécessité plus impérieuse, une nouvelle Psyché. La *Lettre à Monsieur* du 26 septembre 1671 parle ainsi d’une maladie de Mlle Molière :

La belle Psyché, qui tout charme,

Justes Dieux ! quel sujet d’alarme !

A presque passé, tout de bon,

Dans la nacelle de Caron,

Où par feinte on voit qu’elle passe

Au ballet, sans qu’elle trépasse.

Mais son mal, d’abord véhément,

Se modère présentement ;

Et bientôt, étant drue et saine,

Icelle reprendra son rôle sur la scène.

Il paraît qu’il avait fallu un alexandrin pour célébrer l’espoir de ce prochain retour. Tant que dura la maladie, ce fut Mlle Beauval qui joua le rôle de Psyché. Celui d’une des deux $261$ sœurs, qu’elle avait joué jusque-là, fut rempli par la petite du Croisy, âgée de quatorze ans[[133]](#footnote-133). Mlle Molière avait repris son rôle vers la fin du mois suivant, comme le constate Robinet dans sa lettre du 24 octobre 1671 :

Au Palais-Royal, la Psyché […]

Ravit toujours, en conscience,

Une très-nombreuse assistance,

Laquelle aussi se sent saisir

Sans doute d’un nouveau plaisir

De la revoir représentée

Par cette actrice tant vantée

Laquelle de Molière a nom […]

Qui, triomphant du trépas,

Plus que jamais montre d’appas.

La très-jeune du Croisy, que l’on disait toute charmante, fut dédommagée d’avoir perdu, par la rentrée de Mlle Molière, le rôle d’une des deux sœurs. Molière, pour quelque temps, lui céda le sien, celui du Zéphire, au commencement de 1672. Elle le joua sans doute depuis le vendredi 15 janvier, où la tragédie-ballet, après une interruption de près de trois mois, avait été reprise. Robinet l’y vit dans la représentation du mardi suivant, 19 :

Encor mardi *Psyché* je vis,

Et mes yeux y furent ravis […]

Mais j’y fus charmé notamment

Par un jeune et galant Zéphire,

Plus beau que pas un qui soupire

$262$ Auprès de la Reine des fleurs.

C’étoit, bénévoles lecteurs,

Du Croisy, si jeune pucelle,

Et pourtant si spirituelle,

Qui de Molière ce jour-là

Faisoit le rôle qu’il fait là,

L’ayant établie en sa place

Pour quelques jours qu’il se délasse[[134]](#footnote-134).

Le nombre des représentations de *Psyché,* du vivant de Molière, et les belles recettes qu’elles donnèrent, attestent un grand succès. L’éclat extraordinaire du spectacle y fut assurément pour beaucoup. A ce succès néanmoins, sur lequel ne laisse pas de doute une allusion de Molière lui-même, dans *la Comtesse d’Escarbagnas[[135]](#footnote-135)*, assez d’intérêt s’attache pour que nous en cherchions les preuves positives dans le *Registre de la Grange ;* mais il suffira de résumer les chiffres que ce registre nous fournit.

En 1671, du 24 juillet au 25 octobre, la pièce eut trente-huit représentations ; le total des recettes s’éleva à 33 011tt 15s. Quelles qu’eussent été les dépenses, l’affaire était bonne pour la Troupe.

L’année suivante ne commença pas moins favorablement : du 15 janvier 1672 au 6 mars, le *Registre* fait connaître treize représentations, et, pour les recettes, un total de 13867tt 15s.

*Psyché* ayant dû faire place à de nouvelles pièces, ne fut reprise, cette année, que huit mois après, le 11 novembre 1672. « Les frais extraordinaires, dit le Registre, à cette date, se sont montés à cent louis d’or pour remettre toutes choses en état, et remettre des musiciens, musiciennes et danseurs, à la place de ceux qui avoient pris parti ailleurs. » Jusqu’à la fin de l’année on donna vingt et une fois *Psyché ;* le total des recettes fut de 20259tt 15s.

Dans le mois de janvier 1673, on compte dix représentations, et 9979tt 15s de recettes.

Au résumé, du temps de Molière, il y eut à la ville quatre-vingt-deux représentations de *Psyché*, qui rapportèrent 77 119tt.

Après la mort de Molière, elle continua d’être souvent jouée, sous le règne de Louis XIV. Dans son *Tableau des* $263$ *représentations*[[136]](#footnote-136) du théâtre de notre auteur, M. Despois en a compté vingt-trois de *Psyché*, de 1680 à 1700, quatre-vingt-quatre de 1700 à 1715[[137]](#footnote-137). Puis, il n’en a plus trouvé à relever sur les Registres qu’à partir de 1851 jusqu’en 1870 ; il donne pour cette dernière période le chiffre de vingt-cinq représentations, en faisant remarquer qu’en 1864 et en 1866 un acte seulement fut joué. On pourrait donc ne compter parmi ces représentations que les vingt-deux de l’année 1862, du mardi 19 août, premier jour de l’intéressante reprise, au vendredi 17 octobre.

Cette résurrection de *Psyché* fit honneur à l’administration de M. Édouard Thierry. La tragédie-ballet reparut dans son éclat, avec les ouvertures et entr’actes tirés des intermèdes qu’avait composés Lulli, des chœurs nouveaux de M. Jules Cohen, chantés par les élèves du Conservatoire de musique, et le concours des danseuses de l’Opéra. Revit-on alors, après deux siècles, le spectacle des Tuileries, ou encore celui du Palais-Royal ? On ne le pouvait pas tout à fait. Quelques personnes, exigeantes peut-être, auraient voulu qu’on essayât du moins de nous en donner une idée plus fidèle. On avait mieux aimé tenir compte du goût d’aujourd’hui. Nous ne saurions décider si, avec moins de complaisance pour ce goût, le succès, qui fut grand, eût été plus grand encore. La mise en scène était fort belle, mais très-différente de celle du temps de Molière. Par les décorations et les costumes, qui étaient d’un grand caractère, on avait cherché à rappeler les temps héroïques de la Grèce. On n’y retrouvait donc plus ces anachronismes de la scène qui plaisaient il y a deux siècles. Par exemple, plus de jardin « superbe et charmant » avec ses vases d’orangers et ses termes d’or, en un mot plus de jardin $264$ de Versailles. L’objection assez plausible qui fut faite, c’est qu’avec tant de soin d’une vérité plus savante, on ne se trouvait plus d’accord avec la mythologie à la française des vers de nos deux grands poètes, et que l’on risquait ainsi de faire ressortir, au détriment de leur œuvre, ce qu’elle peut avoir aujourd’hui d’un peu passé de mode. De même encore, les chœurs de M. Cohen, qui furent jugés supérieurs à ceux de Lulli, avaient cependant le désavantage de marquer une autre date que celle du poème[[138]](#footnote-138). Les rôles de Psyché et de l’Amour furent joués, avec beaucoup de charme, l’un par Mlle Favart, l’autre par Mlle Fix. Quand on ne trouve plus de jeune Baron, l’Amour ne saurait être représenté que par une femme ; s’il en avait toujours été ainsi, une médisance eût été épargnée à Mlle Molière. Le personnage aussi dont Molière s’était chargé, et qu’il avait un moment cédé à Mlle du Croisy, fut fait, et très-gentiment, par une femme, Mlle Rosa Didier.

En 1871, le 6 juin, pour l’anniversaire de la naissance de Corneille, la Comédie-Française donna le troisième acte de *Psyché*, qui eut, la même année, plusieurs représentations. Mlle Croizette y jouait le rôle de l’Amour, Mlle Reichemberg celui de Psyché. Mais dans le souvenir de cette reprise partielle Corneille est beaucoup plus intéressé que Molière.

Par ses chants, par ses danses, par ses décors, par le sujet lui-même, si lyrique, *Psyché* convenait à la scène de l’Opéra. Mais là, c’est la musique qui règne ; la poésie

[…]est une esclave et ne doit qu’obéir.

Lulli, qui avait toujours été d’humeur à se l’assujettir, avait sans doute regretté que, dans notre tragédie-ballet, elle eût la part de beaucoup la plus grande. Lorsque Corneille vivait encore, mais que Molière n’était plus, le musicien fit écrire une *Psyché* à peu près nouvelle, ne conservant de l’ancienne que les vers du Prologue, ceux des intermèdes, sans oublier, bien entendu, la plainte italienne, dont les paroles étaient de lui, les chants et récits de la fin. Thomas Corneille se chargea[[139]](#footnote-139) de $265$ l’œuvre substituée à celle de son illustre frère ; et il faut reconnaître que, pour des vers subordonnés à la musique, ceux qu’il écrivit ne sont pas sans mérite. Le jeune Fontenelle, neveu des Corneille, revendiqua l’honneur d’y avoir collaboré ; on lui a attribué à tort la traduction en vers français de la Plainte italienne, imprimée, dès 1671, dans l*e Ballet des ballets*[[140]](#footnote-140).

Cette tragédie de *Psyché* fut représentée pour la première fois à l’Académie royale de musique, le 19 avril 1678.

Une *Psyché*, opéra-comique en trois actes, dont la musique est de M. Ambroise Thomas, fut jouée sur le théâtre de l’Opéra-Comique, le 26 janvier 1837. Les auteurs du très-agréable livret, MM. Jules Barbier et Michel Carré, se sont, en plusieurs endroits, inspirés de Molière, quelquefois de la Fontaine.

L’édition originale de *Psyché* porte la date de 1671 ; c’est un in-12 de 2 feuillets liminaires, 90 pages, et 1 feuillet pour l’extrait du Privilège. Voici le titre :

Psiché,

Tragédie-ballet.

Par J. B. P. Molière.

*Et se vend pour l’Autheur*,

A PARIS,

Chez Pierre le Monnier, au Palais, vis-à-vis la Porte de l’Eglise de la S. Chapelle, à l’Image S. Louis, et au Feu Divin.

M. DC. LXXI.

*Avec Privilège du Roy.*

Les deux feuillets liminaires contiennent le titre, un avis du *Libraire au lecteur*, et la liste des Acteurs.

Le Privilège est accordé pour dix ans à Jean-Baptiste Pocquelin de Molière, « l’un des comédiens de Sa Majesté, » et daté du 31 décembre 1670. L’Achevé d’imprimer est du 6 octobre 1671.

Nous avons comparé à cette édition une réimpression de 1673 (Paris, Claude Barbin), dont l’Achevé d’imprimer est du 12 avril ; elle offre un petit nombre de variantes.

$266$ Le programme de *Psyché* parut d’abord sous ce titre : « Psiché, tragi-comédie et ballet, dansé devant Sa Majesté au mois de janvier 1671. Paris, Robert Ballard, 1671, in-4° de 43 pages. » « Robert Ballard avait un privilège général et spécial pour l’impression de toutes les pièces en musique ; mais Molière ayant eu soin de se munir d’un privilège avant la représentation de Psyché, Robert Ballard ne put imprimer que le programme[[141]](#footnote-141). »

Nous avons collationné les vers des intermèdes sur ce livret, dont nous donnons l’ensemble dans l’*Appendice,* en en rapprochant le *Ballet des ballets* de 1671, pour les parties que celui-ci reproduit.

Nous ne connaissons de *Psyché* que deux traductions séparées, l’une en suédois (1689), l’autre en anglais (1714) par Jean Ozell.

### Sommaire de *Psyché,* par Voltaire.

*Psyché*, tragédie-ballet en vers libres et en cinq actes, représentée devant le Roi dans la salle des machines du palais des Tuileries, en janvier et durant le carnaval de 1670[[142]](#footnote-142)*,* et donnée au public sur le théâtre du Palais-Royal en 1671.

Le spectacle de l’opéra, connu en France sous le ministère du cardinal Mazarin, était tombé par sa mort. Il commençait à se relever. Perrin, introducteur des ambassadeurs chez Monsieur, frère de Louis XIV, Cambert, intendant de la musique de la Reine mère, et le marquis de Sourdiac, homme de goût, qui avait du génie pour les machines, avaient obtenu, en 1669, le privilège de l’Opéra ; mais ils ne donnèrent rien au public qu’en 1671. On ne croyait pas alors que les Français pussent jamais soutenir trois heures de musique, et qu’une tragédie toute chantée pût réussir. On pensait que le comble de la perfection est une tragédie déclamée, avec des chants et des danses dans les intermèdes. On ne songeait pas que si une tragédie est belle et intéressante, les entr’actes de musique doivent en devenir froids ; et que si les intermèdes sont $267$ brillants, l’oreille a peine à revenir tout d’un coup du charme de la musique à la simple déclamation. Un ballet peut délasser clans les entr’actes d’une pièce ennuyeuse ; mais une bonne pièce n’en a pas besoin, et l’on joue *Athalie* sans les chœurs et sans la musique. Ce ne fut que quelques années après que Lulli et Quinault nous apprirent qu’on pouvait chanter toute une tragédie, comme on faisait en Italie, et qu’on la pouvait même rendre intéressante : perfection que l’Italie ne connaissait pas.

Depuis la mort du cardinal Mazarin, on n’avait donc donné que des pièces à machines avec des divertissements en musique, telles qu’*Andromède* et *la Toison d’or.* On voulut donner au Roi et à la cour, pour l’hiver de 1670, un divertissement dans ce goût et *y* ajouter des danses. Molière fut chargé du sujet de la fable le plus ingénieux et le plus galant, et qui était alors en vogue par le roman aimable, quoique[[143]](#footnote-143) beaucoup trop allongé, que la Fontaine venait de donner en 1669.

Il ne put faire que le premier acte, la première scène du second et la première du troisième : le temps pressait. Pierre Corneille se chargea du reste de la pièce ; il voulut bien s’assujettir au plan d’un autre, et ce génie mâle, que l’âge rendait sec et sévère, s’amollit pour plaire à Louis XIV. L’auteur de *Cinna* fit, à l’âge de soixante-sept ans[[144]](#footnote-144), cette déclaration de Psyché à l’Amour qui passe encore pour un des morceaux les plus tendres et les plus naturels qui soient au théâtre.

Toutes les paroles qui se chantent sont de Quinault. Lulli composa les airs. Il ne manquait à cette société de grands hommes que le seul Racine, afin que tout ce qu’il y eut jamais de plus excellent au théâtre se fût réuni pour servir un roi qui méritait d’être servi par de tels hommes.

*Psyché* n’est pas une excellente pièce, et les derniers actes en sont très-languissants ; mais la beauté du sujet, les ornements dont elle fut embellie, et la dépense royale qu’0n fit pour ce spectacle firent pardonner ses défauts.

### Acteurs[[145]](#footnote-145).

$269$ Jupiter.

Vénus.

L’amour.

AEgiale, Phaène, Psyché[[146]](#footnote-146), Grâces[[147]](#footnote-147).

Le roi, père de psyché.

Aglaure, sœur de Psyché.

Cidippe, Cléomène, Agénor, princes amants de Psyché.

Le zéphire.

Lycas[[148]](#footnote-148).

Le dieu d’un fleuve[[149]](#footnote-149).

## Les Fourberies de Scapin.

Comédie représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre de la salle du palais-royal le 24e mai 1671.

Par la troupe du Roi[[150]](#footnote-150).

### Notice.

$387$ Depuis *L*’*Avare,* joué en 1668, et que suivirent quatre pièces destinées au théâtre de la cour, *les Fourberies de Scapin* furent le premier ouvrage que Molière composa pour celui de la ville.  *L’Avare,* et, quelques mois avant cette comédie, l’*Amphitryon*, écrit de même pour être représenté d’abord au Palais-Royal, étaient imités de Plaute ; *Scapin* l’est de Térence[[151]](#footnote-151). Il semble donc qu’en ce temps-là, dès que Molière était libre et n’avait point à accommoder ses pièces aux divertissements du Roi, il était porté par son goût à prendre pour modèles tantôt l’un, tantôt l’autre des deux grands comiques latins, ces maîtres si dignes d’un génie tel que le sien. C’était une excellente source pour en tirer « ses doctes peintures[[152]](#footnote-152), » suivant l’expression de Boileau.

Mais Boileau craignait toujours, non sans quelque excès de scrupule, qu’on ne troublât la pureté de cette source. Il lui semblait que prendre à Térence une de ses œuvres, et avoir la hardiesse d’en altérer le ton et le mouvement, c’était manquer de respect à un maître ; et il en voulait à Molière, qui, ayant emprunté *Scapin* au *Phormion*, avait, à son sentiment, *fait grimacer ses figures[[153]](#footnote-153)*. Très-agréable grimace en vérité ! Elle ne charmait cependant pas l’aristarque, qui ne laisse pas douteuse son impression qu’un chef-d’œuvre du comique latin avait été très malheureusement changé en une farce.

Ce nom de farce, donné quelquefois aux *Fourberies de Scapin*[[154]](#footnote-154), s’appliquera toujours difficilement à une pièce de $388$ Molière, à moins qu’on ne le réserve pour ces canevas, pour ces petites bouffonneries qu’il fit jouer en province. Devenu bientôt un maître en son art, un de ces maîtres qui ne sont pas *captifs en leur étroit génie,* il sut mieux que tous les critiques et que tous les législateurs du Parnasse quelle était légitimement l’étendue de cet art. Il s’y mouvait librement, en tout sens, tantôt s’élevant jusqu’aux sommets, tantôt en redescendant pour se livrer à l’inspiration de la franche gaieté. Quelque forme d’ailleurs qu’il voulût donner à ses comédies, plus sérieuse ou plus propre à provoquer le rire, la marque du grand ouvrier y était.

N’accusons ni, avec Boileau, le peuple, ni, avec d’autres, la cour, des infidélités de Molière à la haute comédie. Toutes les fois qu’il abaissait ainsi la hauteur de son brodequin, ce n’était point uniquement par complaisance, soit pour les *régales* de Chambord, soit pour l’amusement d’un moins noble public. Sans faire de pénible sacrifice au goût de personne, il aimait à laisser, de temps en temps, courir à bride abattue sa verve plaisante, qui était un des dons naturels de son génie, en même temps si profond.

Ce fut peu de jours avant de commencer, pour les représentations du Palais-Royal, les répétitions de *Psyché*, qu’il donna au public de ce Théâtre *les Fourberies de Scapin.* La tragédie-ballet, dont il se préparait à faire enfin jouir la ville, pouvait, par la beauté du spectacle, y exciter la curiosité. N’était-il pas à craindre que ce ne fût une curiosité un peu froide ? L’élément comique tient peu de place parmi les beautés presque toutes lyriques de *Psyché ;* et l’on a cru, nous ne savons si c’est avec raison, que Molière, dans l’intérêt de sa troupe, jalouse de toucher de grosses parts, avait jugé prudent de donner en même temps quelque chose de plus divertissant. Le nouvel ouvrage, qui satisfaisait si bien à cette condition, fut représenté pour la première fois, au témoignage du *Registre de la Grange*[[155]](#footnote-155), le dimanche 24 mai 1671. Robinet en parle dans sa *Lettre en vers à Monsieur* du 30 de ce même mois. Il constate que ce *Scapin* était alors l’objet de tous les entretiens, et prend plaisir à noter, par malheur assez $389$ lourdement, quelques-uns des traits les plus piquants, à son gré du maître fourbe :

A Paris […]

Ou ne parle que d’un Scapin,

Qui surpasse défunt l’Espiègle[[156]](#footnote-156)

(Sur qui tout bon enfant se règle)

Par ses ruses et petits tours,

Qui ne sont pas de tous les jours ;

Qui vend une montre à son maître

Qu’à sa maîtresse il doit remettre,

Et lui jure que des filous

L’ont prise, en le rouant de coups ;

Qui des loups-garous lui suppose,

Dans un dessein qu’il se propose

De lui faire, tout à son gré,

Rompre le cou sur son degré […]

Qui boit certain bon vin qu’il a,

Puis accuse de ce fait-là

La pauvre et malheureuse ancelle[[157]](#footnote-157),

Que, pour lui, le maître querelle ;

Qui sait deux pères attraper

Et par des contes bleus duper,

Si[[158]](#footnote-158) qu’il en escroque la bourse,

Qui de leurs fils est la ressource.

Dans ces *Fourberies de Scapin*, dont Robinet, comme tout le monde, s’amusa tant, il y avait beaucoup de Térence, du plus agréable, du plus élégant ; tout cependant ne reproduisait pas ce modèle principalement suivi. Le *Phormion*, qui avait tenté Molière, comme sujet de libre imitation, est une comédie sagement plaisante, écrite dans la langue très-fine et pleine $390$ d’urbanité du demi-Ménandre latin. L’intrigue y est habilement conduite ; les caractères sont marqués des traits les plus justes, et souvent mis en relief par des mots d’un excellent comique, dont Molière a fait son profit. Mais il fallait, sur notre théâtre, une gaieté plus animée, plus entraînante.

Il était, en outre, nécessaire de donner une couleur moderne à celte peinture des mœurs romaines ou athéniennes. Si les passions sont, au fond, restées les mêmes, le masque était à changer. Les jeunes amoureux des temps antiques ne diffèrent guère des nôtres ; mais le personnage du parasite, de ce complaisant Phormion, principal artisan des ruses dans la comédie que Térence avait imitée du grec Apollodore, nous aurait paru archaïque : il était à supprimer. Les esclaves devaient être remplacés par des valets ; les uns et les autres n’ont pas tout à fait la même physionomie. A part ces transformations, ces rajeunissements indispensables, une des remarques dont on est frappé, quand on compare les deux pièces, c’est que Molière, dans la sienne, a pris, suivant sa coutume, beaucoup moins souci de la manière dont il nouait et dénouait l’action, cherchant surtout un prétexte aux scènes les plus réjouissantes.

Dans tout ce qu’il a emprunté à Térence, il a su, nous ne pouvons trop le répéter, nous rendre le charme et la grâce de son style, avec plus de perfection même en maint endroit ; et parce que, en même temps, il a mêlé à des agréments plus sobres un sel moins délicat peut-être, mais plus piquant, qui les relève, des imaginations de plus haut goût, a-t-il profané son modèle ? Ou devons-nous seulement dire qu’il l’a ragaillardi ? Boileau s’est plaint de la profanation. Il faisait honte à Molière d’avoir allié Tabarin à Térence[[159]](#footnote-159). Une telle alliance eût été certainement un gros péché. En accuser Molière, c’est donner à croire qu’il a mis dans sa pièce quelques-unes des incongruités du Pont-Neuf. Où les a-t-on vues ?

Ce qui a fait penser à Tabarin, c’est la scène du sac. On en trouve l’idée, sous une forme très-grossière, dans les *Farces Tabariniques.* Il y a d’abord la première où Francisquine, femme du vieux débauché Lucas, cache celui-ci dans un grand sac, parce qu’il a peur d’être enlevé par les sergents. Elle ouvre $391$ ensuite la porte à Fristelin, qui lui apporte un billet doux, une déclaration d’amour de son maître. Feignant d’entendre quelque bruit, elle engage Fristelin à entrer dans le sac où Lucas est déjà enfermé. Tabarin, valet de Piphagne, vient alors consulter Francisquine, sa voisine, sur un achat de viandes. Elle a son affaire, deux pourceaux dans le sac. Tabarin et Piphagne, au lieu de ce qu’ils croient avoir acheté, trouvent Lucas et Fristelin. Tous se battent[[160]](#footnote-160). Dans la seconde farce, Tabarin a fait entrer dans un sac le capitaine Rodomont, à qui il a fait espérer de l’introduire ainsi près d’Isabelle. Lucas survient. Le capitaine lui fait un conte qui tente son avarice, et qui le décide à prendre la place de l’empaqueté. Alors Tabarin et Isabelle arrivent pour bâtonner dans son sac le capitaine. Quand ils ont bien étrillé leur homme, ils reconnaissent que c’est Lucas[[161]](#footnote-161).

La plaisanterie n’était probablement pas neuve ; Molière avait pu la rencontrer ailleurs que chez Tabarin, quoiqu’il connût, à n’en pas douter, les farces de ce bouffon. Beaucoup de semblables facéties populaires étaient depuis longtemps répandues, sans qu’il soit facile de remonter à leur origine, et se retrouveraient sans doute, soit sur les théâtres des différentes nations, soit chez de vieux conteurs. Voici, par exemple, dans *les Facétieuses nuits* de Straparole, la mésaventure de Simplice Rossi[[162]](#footnote-162) qui ne ressemble pas beaucoup moins à celle de Géronte que les scènes de Tabarin. Simplice a voulu séduire la femme du paysan Guirot. Cette femme, qui a nom Giliole, conspire avec son mari contre le galant ; elle lui donne rendezvous dans son logis, où il y a douze sacs de blé. Guirot survient. Giliole, feignant la surprise et la frayeur, cache Simplice $392$ dans un sac vide, qui, à dessein, a été laissé à côté des autres. Guirot, trouvant un sac de trop, le prend, le traîne dehors, et, arme d’un bâton noueux, administre une correction à l’amoureux, qui, après le départ du mari, sort, bien frotté, du sac. Pourquoi ne serait-ce pas Straparole, plutôt que Tabarin, que Molière aurait allié à Térence ? Il se pourrait encore que les scènes du sac eussent été pillées par Tabarin dans quelques-unes des pièces représentées à l’Hôtel de Bourgogne, auxquelles on dit[[163]](#footnote-163) qu’il faisait des emprunts. Il en devait faire aussi au théâtre italien ; et n’est-ce pas pour cela qu’on le nommait quelquefois *Tabarini*, et qu’on lui a attribué, à tort, il est vrai, une origine italienne ? Si l’on supposait aux farces Tabariniques de telles sources, rien ne dirait que Molière n’y a pas directement puisé. Il est vrai que, eût-il été chercher la scène des coups de bâton reçus par Géronte dans les farces des bouffons italiens ou dans celles que jouaient à l’Hôtel de Bourgogne les Turlupin, les Guillot-Gorju, les Gros-Gnillaume, ce ne serait guère pour cette scène une plus noble extraction. Contentons-nous donc de dire que ce devait être là une de ces traditions joyeuses tombées, sous des formes variées, dans le domaine public ; et n’attachons pas beaucoup d’importance à savoir si Molière l’a recueillie dans les parades du Pont-Neuf, ou autre part. L’idée divertissante, qu’on en laisse ou qu’on en conteste l’invention à Tabarin, ne ferait tache dans une comédie tirée de Térence, que si elle y avait gardé sa bassesse et sa platitude originaires, et si l’auteur des *Fourberies de Scapin* ne l’avait pas ingénieusement transformée par des détails d’une gaieté très-acceptable. Il est plus sage de se demander si, depuis qu’elle a été habilement maniée, une plaisanterie n’est pas devenue bonne, que de s’inquiéter de son acte de naissance.

Née d’abord où elle a pu, celle du sac était depuis longtemps connue sur le théâtre de Molière. Le *Registre de la Grange*[[164]](#footnote-164) nous apprend qu’il y avait été joué, en 1661, 1663 et 1664, une petite pièce dont le titre est *Gorgibus dans le sac*. On a conjecturé que Molière en était lui-même l’auteur. Ce $393$ n’est point certain, mais possible : il y a d’autres exemples de farces esquissées par lui pour la province, et dont il s’est souvenu dans ses comédies. *Gorgibus* (et c’est la farce à laquelle Voltaire paraît avoir fait allusion[[165]](#footnote-165)) aurait donc été une première ébauche de quelques scènes des *Fourberies de Scapin*. On a signalé une autre esquisse où la ressemblance serait beaucoup plus frappante. C’est une comédie intitulée *Joguenet* ou *les Vieillards dupés*. M. P. Lacroix l’a fait connaître dans la *Revue des Provinces* du 15 janvier 1865. Il raconte là l’histoire de la découverte du manuscrit, où il a cru avoir sous les yeux l’écriture de Molière lui-même, et auquel il donne une date qui flotterait entre 1640 et 1655. Nous parlions d’une ébauche ; ce serait, en vérité, quelque chose de plus : avec des variantes, quelques scènes que nous ne connaissions pas et un dénouement entièrement différent, on y retrouve, en très-grande partie, le texte des *Fourberies de Scapin*. Voilà qui est bien suspect. Molière, au temps où il aurait écrit *Joguenet*, ne pouvait être déjà l’écrivain qu’il a été plus tard, et que, dans *Scapin*, il faut se garder de méconnaître. *Joguenet* doit être une contrefaçon (ancienne, nous le voulons bien) de notre pièce ; et ce qui confirmerait cette supposition, c’est que « dans la scène du sac, nous dit M. Lacroix, le nom de Scapin apparaît une fois, au lieu de celui de Joguenet, au milieu des descriptions des jeux de scènes que ce personnage exécutait : » distraction du contrefacteur, par laquelle il s’est trahi. Nous avons vu qu’on avait joué, à peu près avec le même sans façon, le *Dom Juan* en province, du vivant de Molière, en y introduisant des changements[[166]](#footnote-166). S’il y a eu une ancienne esquisse de quelques traits des *Fourberies de Scapin*, nous n’admettrions que *Gorgibus*.

Là personne ne put être scandalisé du sac : car celui qui s’y enveloppait, avec un de ses personnages, ou, comme Boileau voulait dire, qui y enveloppait son génie comique, n’était pas encore « l’auteur du *Misanthrope*  ».

Dominé par l’imposante autorité de Boileau, Auger n’a fait que paraphraser les fameux vers de l’*Art poétique* sur le « sac $394$ ridicule, » dans ce passage de sa *Notice* sur notre pièce[[167]](#footnote-167) : « L’auteur du *Misanthrope* est descendu trop au-dessous de lui-même et a, pour ainsi dire, donné lieu de le *méconnaître*, lorsqu’il a transporté sur le théâtre, illustré par tant de chefs-d’œuvre comiques sortis de ses mains, une bouffonnerie grossière, qui avait déjà traîné sur les plus ignobles tréteaux. » Toujours ce reproche, qui ne nous touche guère, et n’est peut-être pas même fondé en fait, d’une plaisanterie empruntée aux tréteaux ! Ignobles, grossiers, ils l’étaient assurément ; mais la scène de Molière, et cela seul importe ici, ne l’est pas : elle n’est que très-amusante et dans le ton de toutes les autres scènes où Scapin joue des tours pendables aux deux pères. Ni là, ni dans les coups de bâton du fagotier Sganarelle, ni dans la poursuite de Pourceaugnac par les apothicaires, *le Misanthrope*, qu’on introduit comme un trouble-fête, n’a rien à voir. Il n’est pas juste que le souvenir de ses beautés nobles et graves vienne faire la leçon à notre grand comique, au milieu des libres accès de son humeur joyeuse. Nous ne nous sentons pas embarrassé de penser, en cette occasion, comme Pradon, qui nous paraît avoir eu raison (une fois n’est pas coutume) contre Boileau, lorsque celui-ci méconnaissait Molière dans une scène dont il sera toujours plus facile de s’indigner que de ne pas beaucoup rire. « M. de Molière, dit Pradon dans ses *Nouvelles remarques sur tous les ouvrages du sieur D\*\*\** (Despréaux)[[168]](#footnote-168), n’était pas là si défiguré qu’on ne le pût encore reconnaître facilement. J’avoue qu’il n’a pas prétendu faire dans *Scapin* une satire fine comme dans *Le* *Misanthrope*. *Scapin* est une plaisanterie qui a cependant son sel et ses agréments, comme *Le* *Mariage* *forcé* ou *Les* *Médecins*. »Ce jugement de Pradon est approuvé dans le *Mercure* de mai 1786, qui ajoute[[169]](#footnote-169) : « Plaute n’aurait pas rejeté le jeu même du sac, ni la scène de la galère..., et se serait reconnu dans la vivacité qui anime l’intrigue. »

L’auteur de l’*Art poétique* a mainte fois payé au génie de Molière un assez noble tribut d’hommages, particulièrement $395$ dans son *Épître* VII, avec une admirable éloquence, pour que l’on ne se fasse pas scrupule de penser et de dire franchement qu’il a été un jour injuste pour lui dans un moment de mauvaise humeur.

Nous ne savons si ce fut dans l’intention de défier et de taquiner Boileau que ce sac plus ou moins tabarinique, dont nous avons surabondamment parlé, a, dans une pièce de notre temps[[170]](#footnote-170), reparu sur la scène française et, fortune inattendue, y est devenu tragique. Ainsi ensanglanté, Tabarin aurait-il osé le réclamer ? Quand il l’a ouvert, sur ses tréteaux, à ses personnages de la parade, il ne se doutait pas qu’un Molière et un Victor Hugo *s’y envelopperaient.*

Si l’on a trouvé mauvais que Molière ait fait rire un peu plus fort que ne se l’était permis le comique latin, on ne lui a pas contesté le droit de rajeunir le *Phormion* par une couleur plus moderne. Pour ne pas s’éloigner, plus qu’il n’était nécessaire, de son modèle, soit dans les incidents de la pièce, soit dans le caractère des personnages, il était naturel qu’il se tournât du côté de l’Italie. C’était toujours là (souvenons-nous de *L’Étourdi,* du *Sicilien)* qu’il allait chercher ces femmes que l’on tire, à.prix d’argent, des mains de ceux qui les tiennent captives, et ces valets, maîtres en fourberies, postérité, facile à reconnaître, des Dave et des Géta. Par la tradition continuée à travers les âges, comme par la persistance de quelques-uns des caractères de la race, les Italiens conservaient dans leurs comédies bien des souvenirs des comédies latines. Ils ont ainsi rapproché de nous ces peintures antiques, que Molière voulait imiter, sans perdre de vue son temps. Il devait donc être porté à s’inspirer sinon de tel ou tel de leurs ouvrages, du moins de la couleur générale de leur théâtre. Son Mascarille était déjà d’origine italienne ; Scapin en est également, et, cette fois, sans que l’origine soit déguisée par le nom. En effet *Scapin* est un des *zanni ;* comme Beltrame, il venait de Milan. Nous ne le trouvons dans la troupe italienne de Paris qu’en 1716, au temps où elle était dirigée par Riccoboni[[171]](#footnote-171). Mais il y avait déjà près d’un siècle que Beltrame, dans son *Inavvertito*[[172]](#footnote-172), imprimé $396$ en 1629, avait donné le nom de *Scappino* au personnage dont Molière a fait Mascarille. Ainsi le Mascarille de *L’Étourdi*, c’est déjà Scapin. Dans *les Fourberies de Scapin*, dont la scène est à Naples, comme celle de *L’Étourdi* est à Messine, il y a plus d’un nom encore de la comédie italienne : Zerbinette, Nérine.

Faut-il penser que la pièce de 1671 doive à l’Italie quelque chose de plus que des noms et le lieu de la scène ; et qu’à l’imitation de Térence, restée d’ailleurs prédominante, l’imitation de quelque auteur italien se soit mêlée ? Nous en doutons beaucoup.

M. Louis Moland a fait remarquer[[173]](#footnote-173) que la fameuse scène de la Galère[[174]](#footnote-174) (ce ne serait jamais qu’une scène épisodique empruntée à l’Italie) se trouvait, au moins en germe, dans un canevas de Flaminio Scala[[175]](#footnote-175), intitulé *il Capitano.* On y tire de Pantalon l’argent dont son fils a besoin, en lui faisant accroire que ce fils a été pris par des bandits, qui, pour lui rendre la liberté, exigent une rançon de cent écus. Il se peut que la ressemblance des deux scènes ait été plus grande qu’elle ne paraît, parce que le canevas doit avoir été, comme le dit M. Moland, développé plaisamment par les *Gelosi* qui le jouaient. Ce développement toutefois, nous n’en avons pas connaissance ; et s’il n’est pas impossible que, sur le théâtre où sa troupe et la troupe italienne jouaient alternativement, Molière ait vu représenter le *Capitano*, un peu changé par les libres broderies des improvisateurs, qui, dans la scène dont il s’agit, auraient remplacé les brigands de terre ferme par des pirates turcs, ce n’est toutefois qu’une supposition. Il faudrait faire, en même temps, celle-ci, que la scène, ainsi développée, aurait été copiée par Cyrano de Bergerac, dans son *Pédant joué*[[176]](#footnote-176), où elle se trouve avec quelques-unes de ses meilleures plaisanteries, particulièrement avec le mot si comique qui est dans toutes les mémoires : « Qu’allait-il faire dans cette galère ? » Au lieu de $397$ la conjecture, fort douteuse, qu’une même pièce italienne aurait fourni l’aventure de la galère turque à Cyrano et à Molière, il est plus simple de croire, avec le *Ménagiana[[177]](#footnote-177)*, que celui-ci l’a directement tirée du *Pédant joué*, et, pendant qu’il y était, le récit que Zerbinette fait à Géronte[[178]](#footnote-178). En effet l’indiscrétion de la jeune rieuse est très-semblable à celle de Génevote, dans une scène entre elle et le pédant Granger[[179]](#footnote-179). Il y a pourtant cette différence que Génevote régale le bonhomme de sa propre histoire avec pleine conscience de sa malice, par conséquent d’une façon beaucoup moins plaisante. Il est à peine besoin de dire que la scène de la galère aussi est tout autrement parfaite chez Molière.

Ces emprunts, qu’il a fait valoir à si gros intérêts, n’en sont pas moins un honneur pour Cyrano. Cet ancien condisciple de Molière mêlait à ses extravagances burlesques quelques idées heureuses dont notre grand comique a fait son profit dans plusieurs de ses pièces. Grimarest rapporte qu’à ce propos Molière disait[[180]](#footnote-180) : « Il m’est permis de reprendre mon bien où je le trouve. » Mon bien ! Ce qui n’appartient vraiment qu’à moi, parce que seul je sais le mettre dans un beau jour et, le tirant de mains inhabiles qui le laisseraient perdre, le faire vivre et briller dans des œuvres durables. Quel droit ont sur ce bien les obscurs devanciers qui, sans attendre que l’on vienne lui donner tout son prix, s’en sont emparés à notre préjudice ?

Leurs écrits sont des vols qu’ils nous ont faits d’avance. […]

Ils nous ont dérobés[[181]](#footnote-181).

C’est ainsi qu’a été généralement entendue la revendication que l’on prête à Molière. Quelques-uns cependant l’ont voulu prendre à la lettre. Ils ont pensé que Cyrano, après avoir composé des pièces avec Molière, lorsqu’ils étaient jeunes tous deux, s’était, dans la suite, approprié des scènes de son $398$ collaborateur[[182]](#footnote-182), et que celui-ci, en les reprenant, a exercé le même droit que les paons de la fable, quand ils arrachent au geai leurs propres plumes, dont il s’est paré. C’est frapper la petite richesse de Cyrano d’une confiscation que la gloire de Molière ne demandepoint, et dont il faudrait pouvoir établir mieux la justice.

L’imitation avouée de la comédie de Térence étant principalement ce que s’est proposé Molière dans ses *Fourberies de Scapin,* il n’est pas étonnant qu’on ait à y noter peu d’emprunts à d’autres sources, après ceux qu’il a faits, de main de maître et de riche, à la farce du *Pédant joué.* En voici néanmoins quelques-uns, mais que, vu leur peu d’importance, il serait plus facilement permis d’omettre que celui de la galère turque. Le plaisant dialogue en vers de Lélie et d’Ergaste, qui ouvre la comédie de Rotrou intitulée *la Sœur*, a été simplement mis en prose dans le dialogue d’Octave et de Silvestre, par lequel débute également notre pièce. On trouve aussi dans la scène ii de l’acte I de *Scapin* un passage où Silvestre a dérobé quelques paroles à l’Ergaste de Rotrou[[183]](#footnote-183). Molière ne pouvait croire que *la Sœur,* pour échapper à l’oubli, eût autant besoin que le *Pédant joué* de l’honneur qu’il lui a fait ; mais le larcin était léger ; et d’ailleurs une imitation bien placée lui paraissait toujours légitime.

On a reconnu encore une ressemblance assez marquée entre le début de la scène de la galère, lorsque Scapin feint de ne pas voir Géronte et se désole de ne pouvoir le rencontrer, et une scène de *La Emilia* de Luigi Groto, où le valet Chrisoforo joue le même jeu avec le vieux Polidoro[[184]](#footnote-184). Ce n’est qu’un détail, presque insignifiant ; et quand même, avec celui-là, Molière $399$ en devrait quelques autres aux comiques italiens, sa pièce ne ferait sérieusement souvenir d’eux que par la substitution, dont nous avons parlé, de personnages reproduisant les types de leur théâtre aux personnages de la comédie latine.

S’il était aussi certain qu’on l’a dit que Molière, lorsqu’il a écrit *Scapin*, ait surtout voulu assurer de belles recettes à sa troupe en attirant le public par une pièce mieux faite pour lui plaire que des chefs-d’œuvre au-dessus de la portée du grand nombre, il faudrait croire que le calcul ne s’est pas trouvé très-juste ni le but suffisamment atteint. Les représentations de *Scapin* n’ont pas été nombreuses du vivant de l’auteur. Après celle du 24 mai 1671, qui fut la première, il y en eut trois dans le même mois, quatorze dans les deux mois suivants, à savoir douze en juin et deux en juillet, en tout dix-huit.

Voici les dates et les chiffres des recettes, d’après le *Registre de la Grange* :

|  |  |
| --- | --- |
| Dimanche 24 [mai 1671], *Sicilien* et *Scapin*, 1re fois[[185]](#footnote-185). | 545tt 10 s. |
| Mardi 26me, *Idem* et *Scapin*. | 440. |
| Vendredi 29me, *Scapin*. | 596 10. |
| Dimanche 31 mai, *Scapin*. | 756. |
| Mardi 2 Juin, *Scapin*. | 456 15. |
| Vendredi 5me, *Scapin*. | 297 15. |
| Dimanche 7 *Scapin*. | 612 5. |
| Mardi 9me, *Scapin*. | 445 10. |
| Vendredi 12, *Scapin*. | 462 5. |
| Dimanche 14, *Scapin*. | 737 15. |
| Mardi 16me, *Scapin*. | 344 5. |
| Vendredi 19me, *Scapin*. | 330 10. |
| Dimanche 21, *Scapin*. | 370. |
| Mardi 23, *Scapin* et *Les Médecins*. | 143 15. |
| Vendredi 26 juin, *Scapin*. | 185 10. |
| Dimanche 28me, *Scapin*. | 305. |
| Vendredi 17me [juillet], *Scapin*. | 255 5. |
| Dimanche 19, *Scapin*. | 235 5. |

Après cette dernière date, *les Fourberies de Scapin* ne $400$ reparurent plus sur la scène au temps de Molière : non qu’elles eussent cessé de plaire ; mais elles avaient dû laisser la place libre à *Psyché*, qui fut jouée plus longtemps et fit entrer beaucoup plus d’argent dans la caisse du théâtre. On peut comparer aussi aux représentations, si tôt abandonnées, de *Scapin* les représentations plus nombreuses du *Bourgeois gentilhomme*, qui fut repris plusieurs fois en 1671 et 1672, lorsque Molière laissait dormir l’autre chef-d’œuvre de gaieté : soit qu’il ait eu une préférence, facile à expliquer, pour une pièce qui lui appartenait plus entièrement, et offrait, au lieu de types étrangers et vieillis ou de pure convention, une peinture vivante d’un caractère du temps ; soit que les spectateurs fussent particulièrement divertis par le spectacle de la cérémonie turque, ou qu’ils réglassent volontiers leur jugement sur celui de la cour. Celle-ci avait recommandé *le Bourgeois gentilhomme* par son suffrage, tandis que *Scapin* ne fut, à notre connaissance, joué devant elle, sous Louis XIV, qu’après la mort de l’auteur, une fois de 1680 à 1700, deux fois de 1700 à 1715[[186]](#footnote-186). Dans ces mêmes années, la pièce était en faveur à la ville, où elle fut jouée (de 1673 à 1715) cent quatre-vingt-dix-sept fois[[187]](#footnote-187). Elle a toujours eu, depuis, la même popularité.

Nous avons plus haut cité la *Lettre en vers* de Robinet, en date du 3o mai 1671, jusqu’à l’endroit seulement où finit le sommaire des espiègleries du rusé valet. La suite mérite d’être transcrite ; elle nous fait connaître la distribution de trois des rôles de la pièce :

[…] Cet étrange Scapin-là,

Est Molière en propre personne,

Qui, dans une pièce qu’il donne

Depuis dimanche seulement,

Fait ce rôle admirablement ;

Tout ainsi que la Torrillière,

Un furieux porte-rapière,

Et la grande actrice Beauval,

$401$ Un autre rôle jovial,

Qui vous ferait pâmer de rire.

Au témoignage donc de Robinet, la Thorillière représentait Silvestre, déguisé en matamore, et Mlle Beauval, la rieuse Zerbinette. C’était le rôle de Scapin qu’avec une verve admirable jouait Molière, qui, par conséquent, ne s’était pas chargé de celui de Géronte, et n’a jamais été enveloppé dans le sac par Scapin, comme le voudrait, non Boileau, mais une correction du célèbre vers de l’*Art poétique*[[188]](#footnote-188), à tort proposée par ceux qui ont refusé d’en admettre le sens hardiment figuré. Boileau, dans son dédain pour le *sac ridicule*, ne s’est pas inquiété du personnage qui y entre ; celui qu’il y a vu disparaître, ce n’est point le comédien Molière, c’est l’*auteur du Misanthrope*, tombant là des hauteurs de son génie.

Nous ne connaissons pas sur les rôles de la pièce d’autre renseignement certain que celui dont Robinet est le garant. Aimé-Martin a cru devoir compléter la liste des acteurs. Il a donné le rôle d’*Hyacinthe* à Mlle Molière, qui aurait pu, ce nous semble, y trouver pour elle trop peu de développement ; le rôle de *Nérine* à Mlle de Brie, qui, plus vraisemblablement, s’était chargée, comme elle le fit plus tard, de celui d*’Hyacinthe ;* à Hubert le rôle d’*Argante,* à du Croisy celui de *Géronte ;* à la Grange celui de *Léandre*, qui était bien dans son emploi. Voici la distribution, moins intéressante par sa date, mais moins conjecturale, du *Répertoire des comédies françaises qui se peuvent jouer* [à la cour] *en* 1685 :

Damoiselles.

|  |  |
| --- | --- |
| Zerbinette. | *Dupin.* |
| Hyacinthe. | *de Brie.* |
| Nérine. | *la Grange.* |

Hommes

|  |  |
| --- | --- |
| Arcante. | *la Grange.* |
| Géronte. | *du Croisy.* |
| Octave. | *Daiwilliers.* |
| Léandre. | *Hubert.* |
| $402$ Scapin. | *Rosimont.* |
| Silvestre. | *Guérin.* |
| Carle. | *Brécourt*. |

La veuve de Molière, la *damoiselle* Guérin, n’est pas nommée : ce qui pourrait confirmer les doutes sur ce qui la concerne dans la distribution qu’on trouve chez Aimé-Martin.

Le *Mercure de France* de mai 1736[[189]](#footnote-189) à l’occasion d’une reprise de notre comédie[[190]](#footnote-190), qui n’avait pas été représentée depuis neuf ans[[191]](#footnote-191), a voulu rappeler par quels comédiens, dignes d’un souvenir, avait été précédemment joué le rôle de Scapin ; il en est un dont il parle inexactement : « Molière, dit-il, avait fait ce rôle pour Brécourt, excellent comédien de sa troupe, auquel Raisin succéda ; et nous avons vu jouer ce caractère, pendant longtemps, avec toutes les grâces, la légèreté et la finesse possibles au sieur de la Thorillière, dernier mort. » Celui qui créa ce rôle, ce fut, nous l’avons vu, Molière lui-même ; et jamais il n’avait pu songer à le confier à Brécourt, qui avait quitté sa troupe à Pâques, 1664, pour entrer dans celle de l’Hôtel de Bourgogne. Si ce transfuge a fait plus tard le personnage de Scapin, ce ne saurait être qu’à partir de l’année 1682, au commencement de laquelle il fut admis dans la troupe du Roi, formée, en 1680, par la réunion des comédiens de l’Hôtel Guénegaud à ceux de l’Hôtel de Bourgogne. Un règlement fait par le duc d’Aumont, le 12 juin 1682, décida que « les rôles des pièces de Molière, grandes et petites, où Rosimont joue le personnage que jouait feu Molière, seront triples entre lui, Raisin et Brécourt, comme ils étaient doubles entre Rosimont et Raisin[[192]](#footnote-192). » Si l’on tenait à s’expliquer l’erreur que nous signalons dans le *Mercure*, on pourrait supposer que Brécourt avait laissé plus de souvenirs dans ce rôle que Rosimont et que Raisin, ses chefs d’emploi. Quoi qu’il en soit, nous avons vu que, pour les représentations qui devaient être données à la cour en 1685[[193]](#footnote-193), Rosimont était désigne pour ce $403$ rôle et Brécourt pour celui de Carie, qui n’a à dire que quelques mots dans la scène iv de l’acte II et au dénouement.

Pierre de la Thorillière, dont parle le *Mercure*, était (ils du premier la Thorillière, qui avait créé le rôle de Silvestre. Il avait succédé à Jean-Baptiste Raisin dans une grande partie de son emploi et était très-bon comédien, surtout dans les rôles de valets.

A la reprise de 1736, l’acteur qui faisait le personnage de Scapin était Armand (*François-Armand-Huguet*) ; par la nature de son talent il était là sur son terrain.

Mais ce que le *Mercure* de 1786 nous apprend de plus intéressant, c’est que les comédiens Dangeville et Dubreuil, qui représentaient alors Géronte et Argante, jouèrent sous le masque ; et il ajoute dans une note[[194]](#footnote-194) : « C’est la seule pièce restée au théâtre où l’usage du masque se soit conservé. » Cela ne donnerait-il pas à penser qu’en 1671 aussi les deux vieillards portaient le masque, et ne devrait-il pas empêcher de croire Gui Patin mal informé, lorsqu’il a parlé de l’emploi du masque dans l’*Amour médecin[[195]](#footnote-195)*? Ce retour à un vieil usage, dont, en France même, la tradition avait été autrefois suivie par les comédiens (un vers de *la Suite du Menteur*[[196]](#footnote-196) le prouve), et qui a paru à beaucoup de personnes peu vraisemblable dans *l’Amour médecin*, semblerait assez naturel dans *les Fourberies de Scapin*, où il aurait été un souvenir de la comédie italienne, en même temps que de la comédie latine. Tout cependant n’est pas facile à expliquer. C’est aux deux pères $404$ seulement que l’on donne le masque[[197]](#footnote-197). Il convenait au moins aussi bien à Scapin, le personnage de la pièce en qui se trouve surtout le type italien. Mais le *Mercure* ne le lui fait pas porter, au temps dont il parle. S’il le portait, au temps de Molière, comment les comédiens de 1736, voulant apparemment rester fidèles à la tradition de 1671, s’en sont-ils écartés dans ce qu’elle avait de plus remarquable ? Le fait est que nous ne nous figurons pas Molière se privant, par l’immobilité des traits, des effets qu’il devait produire par le jeu de sa physionomie dans un rôle qui en réclamait la vivacité la plus expressive. Mieux vaudrait encore admettre le caprice assez étonnant qui aurait réservé à deux rôles cet emploi du masque.

Les meilleures traditions du rôle de Scapin ont été continuées, à la fin du siècle dernier et dans les premières années de celui-ci, par Dugazon ; plus près du temps présent, par le très-vif Monrose, avec son rare entrain, par Samson, qui n’y mettait pas moins d’art, mais moins de verve, et par l’excellent acteur, François Regnier, qui a toujours brillé singulièrement dans ce rôle, depuis la première occasion qui lui a été donnée d’y paraître, à la représentation du 11décembre 1831. A cette même représentation, Baptiste cadet jouait le rôle de Géronte avec la supériorité que depuis bien des années il était habitué à y montrer. Nous aimons peu à louer ici, à juger ceux qui sont aujourd’hui les habiles interprètes des comédies de Molière ; pouvons-nous cependant, lorsque nous parlons des comédiens qui ont été le plus amusants dans le personnage de Scapin, omettre le nom de Coquelin ?

Mme Rellecourt, la plus célèbre rieuse de toutes les soubrettes de la Comédie-Française, avait été une Zerbinette incomparable par son étourdissante gaieté comme par la vérité de son jeu. Après elle, non pas immédiatement, mais plus tard, on trouva que Mlle Demerson l’égalait presque dans ce même $405$ rôle, où l’on s’était habitue à faire maladroitement des coupures, et qu’elle rétablit dans son entier[[198]](#footnote-198).

La première édition des *Fourberies de Scapin* porte la date de 1671 ; c’est un in-12 de 2 feuillets liminaires, 123 pages, et 2 feuillets pour l’extrait du Privilège, Voici le titre :

Les

Fourberies

de

Scapin.

Comédie.

Par J. B. P. Molière.

*Et se vend, pour l’autheur,*

A Paris,

Chez Pierre Le Monnier, au palais, vis-à-vis la porte de l’église de la S. Chapelle, à l’image S. Louis, et au feu divin.

M. DC. LXXI.

*Avec Privilège du Roy.*

Le Privilège est daté du 31 décembre 1670 ; l’Achevé d’imprimer est du 18 août 1671.

La scène VI de l’acte II a été insérée par Champmeslé dans sa comédie des *Fragments de Molière* (1682), dont nous avons déjà eu l’occasion de parler dans la *Notice* de *Dom Juan ;* elle y forme la scène III de l’acte II. Nous en relèverons les variantes.

Parmi les versions séparées des *Fourberies de Scapin* nous en citerons une en latin (1778), imitation incomplète, destinée à des représentations de collège ; trois en italien (1723, 1752, 1860), et une (s. *l. n. d.)* en dialecte génois ; une en portugais (1780 ?) ; une en roumain (1836) ; deux en anglais (1677, 1714) la première par Otway, la seconde par Ozell ; deux en néerlandais (1671, 1696) ; deux en danois (1787, 1841) ; une en suédois (1741) ; deux en russe (i8o3, 1871) ; une en polonais (1772) ; deux en grec moderne (1847, 1863) ; une en magyar (1793).

### Acteurs.

$407$ Argante[[199]](#footnote-199), père d’Octave et de Zerbinette.

Géronte, père de Léandre et de Hyacinte.

Octave, fils d’Argante, et amant de Hyacinte.

Léandre, fils de Géronte, et amant de Zerbinette.

Zerbinette, crue Égyptienne, et reconnue fille d’Argante, et amante de Léandre[[200]](#footnote-200).

Hyacinte, fille de Géronte, et amante d’Octave.

Scapin, valet de Léandre, et fourbe[[201]](#footnote-201).

$408$ Silvestre, valet d’Octave[[202]](#footnote-202).

Nérine[[203]](#footnote-203), nourrice de Hyacinte.

Carle, fourbe[[204]](#footnote-204).

Deux Porteurs.

La scène est à Naples[[205]](#footnote-205).

## La Comtesse d’Escarbagnas.

Comédie.

Représentée pour le Roi à Saint-Germain en Laye.

Le 2e décembre 1671[[206]](#footnote-206).

Et donnée au public sur le théâtre de la salle du palais-royal pour la première fois le 8e juillet 1672.

Par la troupe du Roi.

### Notice.

$529$ *La Comtesse d’Escarbagnas* est un léger crayon de comédie. A ne regarder que ce qui manque à sa juste forme de fable comique, cette petite pièce, à peine construite, serait le moindre des ouvrages de Molière. C’est sans doute parce qu’il n’y voyait lui-même qu’un simple impromptu qu’il ne l’a pas fait imprimer. Elle n’a été publiée qu’en 1682, dans le second et dernier volume de ses *Œuvres posthumes.* Pour consommer, disait Voltaire, ce qu’il appelait plaisamment une « œuvre du démon, » c’est-à-dire une vraie comédie,

[…] Il faut une action,

De l’intérêt, du comique, une fable,

Des mœurs du temps un portrait véritable[[207]](#footnote-207).

Par la nécessité même de la commande acceptée, la fable, l’action manquent à *la Comtesse d’ Escarbagnas ;* ce qui n’y manque pas, c’est le comique, c’est le portrait des mœurs, lequel y est souvent excellent et digne du pinceau de Molière, quoiqu’il l’ait pu seulement indiquer par quelques vives couleurs, jetées à la hâte sur la très-petite toile.

Le Roi avait demandé un court dialogue comique, qui servît de prétexte à un ballet, ou plutôt à plusieurs anciens ballets aussi bien assemblés qu’il se pourrait. Cette sorte d’introduction aux chants et aux danses devait leur laisser la grande place. Chargé d’une tâche si modeste, à laquelle ce n’était pas pour la première fois qu’il devait plier son génie, Molière, on n’en peut douter, l’expédia an courant de la plume[[208]](#footnote-208) ; mais, $530$ pour montrer que c’était lui qui était là, il ne lui fallait ni beaucoup de temps, ni un champ très-étendu. Il tenait en réserve bien des idées, bien des tableaux comiques, et, comme il l’a dit dans *L’Impromptu de Versailles*[[209]](#footnote-209), « vingt caractères de gens où il n’a point touché, » où il aurait touché dans de belles comédies, toutes prêtes à naître encore, s’il n’avait pas manqué de loisir et s’il avait vécu quelques années de plus. De ce fonds inépuisable il eut bientôt fait de tirer, dans une occasion si médiocre, plusieurs figures originales, qu’il a esquissées dans sa *Comtesse d’Escarbagnas* par un petit nombre de touches rapides, et toutefois si frappantes, que le croquis laisse entrevoir la grande peinture qu’il pouvait aisément devenir.

Le sujet avait été habilement choisi pour une pièce destinée à la cour. Celle-ci y voyait bafouées les femmes de hobereaux, qui, ayant toujours été tenues loin de sa politesse élégante, croyaient pouvoir la singer ; et le noble auditoire de Saint-Germain y trouvait à rire des grands airs des comtesses de province, du pédantisme des robins et de la grossièreté des financiers.

On a pensé que Molière avait développé, comme il paraît avoir fait d’autres fois, une petite pièce ébauchée par lui en province. Il a mis la scène à Angoulême. Benjamin Fillon soupçonnait qu’il avait en effet trouvé là le modèle de la ridicule comtesse, et que celle-ci était une Sarah de Pérusse, fille du comte d’Escars et femme du comte de Baignac, à laquelle Molière a donné un nom formé de l’assemblage des deux noms[[210]](#footnote-210). Ceux de Tibaudier et de Harpin lui paraissaient avoir la même origine angoumoise. Cette remarque, qui semble quelque peu $531$ hasardée, a fait présumer un séjour, très-possible d’ailleurs, de Molière à Angoulême ; et l’on s’est demandé si ce ne serait pas pendant ce séjour que la première idée de notre comédie aurait été conçue, peut-être même mise en œuvre dans une farce. Ce sont là de simples conjectures. Nous reconnaissons que la dernière, à laquelle les autres ont conduit, peut tirer quelque vraisemblance du rôle de M. Bobinet, qui rappelle, tout en étant moins de pure convention[[211]](#footnote-211), les vieux types de pédants, empruntés autrefois par Molière à la comédie italienne ; quelque vraisemblance aussi d’une plaisanterie grossière qu’on regrette de rencontrer dans cette même scène du Précepteur, et qui étonnerait moins dans une des premières bouffonneries de notre auteur. Mais quand on admettrait une ancienne farce de Molière qu’il lui aurait été commode de retrouver dans ses souvenirs, pour lui fournir un sujet, il importerait peu, tant une *Comtesse d’Escarbagnas,* composée, jouée peut-être, à Angoulême, a dû se transformer pour devenir la pièce de 1671. Ici, en effet, plusieurs des caractères, si peu développées que soient les scènes dans lesquelles ils se dessinent, ont pris une vigueur qui dénonce une autre main que celle d’un auteur novice en son art.

Les éditeurs de 1682 se sont trompés en donnant à la première représentation de *la Comtesse d’Escarbagnas*, dans les fêtes de Saint-Germain, la date de février 1672. C’est celle d’une reprise de la pièce à la cour[[212]](#footnote-212). La vraie date est le 2 décembre 1671.

$532$ Philippe d’Orléans, frère du Roi, venait d’épouser[[213]](#footnote-213) la seconde Madame**,** la princesse palatine. Les nouveaux époux arrivèrent à Saint-Germain le 1er décembre 1671, sur les quatre heures du soir[[214]](#footnote-214). « Le lendemain, dit Mademoiselle de Montpensier dans ses Mémoires[[215]](#footnote-215), on fut voir Madame… Le soir, il y eut un ballet que l’on avait fait de plusieurs entrées, qui était assurément plus beau que quoi qu’elle eût pu jamais voir en Allemagne. J’y demeurai ; on peut croire le plaisir que j’y eus : il n’y avait pas une entrée que je ne me souvinsse des anciens ballets que j’avais vus, où était M. de Lauzun. » De ce témoin forcé, qui ne parle de son plaisir que par ironie, les malheurs de son cher Puyguilhem la préoccupant uniquement à cette heure, il n’y avait pas plus de détails à attendre. Elle se souvenait seulement que ce spectacle était assez beau pour éblouir une Allemande, et en avait retenu la date. Elle est d’accord[[216]](#footnote-216) sur cette date avec la *Gazette[[217]](#footnote-217)* qui, après quelques $533$ détails sur l’emploi de la journée de Madame**,** à Saint-Germain, le 2 décembre, ajoute : « Le soir, on donna à cette princesse le divertissement d’un ballet que le Roi avait fait préparer pour la régaler à son arrivée. » Ce ballet composé, comme il a déjà été dit, de tout ce qui avait paru de plus beau dans les divertissements royaux des dernières années, fut appelé le *Ballet des ballets.* C’était le soin d’enchaîner ces divers fragments que le Roi avait confié à l’habileté de Molière. Celui-ci imagina quelques scènes, dont les personnages étaient des gens réunis pour avoir le spectacle d’une pièce galante à intermèdes. Il n’y eut donc de nouveau dans le *Ballet des ballets* que la comédie jugée nécessaire pour servir de lien, de soudure, et une pastorale qui y était jointe, et dont aussi Molière était l’auteur.

Dans le *Livre* du *Ballet des ballets* publié en 1671 par Robert Ballard nous ne trouvons l’analyse ni de *la Comtesse d’Escarbagnas*, qu’heureusement nous possédons, ni de la *Pastorale*, dont la perte est regrettable ; car des vers de Molière, fût-il probable qu’ils n’étaient pas entre ses meilleurs, ne sauraient jamais sans dommage être perdus. De cette bergerie, dont on peut se faire quelque idée par la *Pastorale comique* de 1667, on ne connaît aujourd’hui rien de plus par le *Livre* que les noms des personnages et des acteurs.

Comment le tout était-il disposé ? Le *Livre* donne le plan général, avec quelques détails incomplets, qui ne fournissent pas sur tous les points des éclaircissements suffisants. Il nous apprend que la comédie était divisée en sept actes. Il n’est pas besoin de dire que *la Comtesse d’Escarbagnas*, telle que nous l’avons, et si l’on ne savait pas qu’une pièce y était intercalée, n’aurait pu admettre cette division. Elle est aujourd’hui en un acte, et c’est tout ce que comportent ses neuf scènes. Évidemment le rédacteur du *Livre* voulait que sous le nom de *comédie* fussent comprises et les scènes auxquelles, pour nous, ce nom $534$ convient particulièrement, et la *Pastorale* qu’elles encadraient. Tous les éditeurs de Molière l’ont entendu ainsi. La supposition qui a paru plausible, et que nous adoptons sans peine, est que le premier acte, précédé du Prologue, finissait avec la scène vii de *la Comtesse d’Escarbagnas,* après l’ouverture des violons, annonçant le commencement du divertissement représenté chez la Comtesse. On jouait alors, pour celle-ci et pour tous les invités, la *Pastorale*, que Ton doit croire avoir eu cinq actes, et qui amenait les intermèdes. Le cinquième acte, qui se trouvait le sixième de toute la *comédie*, était suivi des chants italiens et espagnols. C’est à ce moment que le Receveur des tailles venait tout interrompre. Ainsi commençait un nouvel acte, le septième, qui était composé des scènes VIII et IX de la comédie proprement dite, et du « reste du spectacle, » comme dit le Vicomte, c’est-à-dire du dernier intermède de *Psyché.*

L’ordre et la distribution des actes et des intermèdes sont marqués par le *Livre,* que l’on trouvera ci-après, à la suite de *la Comtesse d’Escarbagnas*[[218]](#footnote-218).

La troupe de Molière, appelée à Saint-Germain pour les fêtes qui devaient être données à Madame, y arriva le vendredi 27 novembre 1671, et n’en partit que le lundi 7 décembre[[219]](#footnote-219). Elle représenta quatre fois alors le *Ballet des ballets :* la première fois le 2, comme nous l’a appris la *Gazette* du 5 décembre[[220]](#footnote-220). Celle du 12 décembre[[221]](#footnote-221) parle des trois représentations suivantes. On lui écrivait de Saint-Germain, en date du 11 : « Les divertissements de la cour ont été continués $535$ par le ballet, qui a été encore dansé trois fois. » Ce n’était pas assez pour la cour, qui, ayant pris goût au brillant divertissement, ne tarda pas à le reprendre.

Les galantes magnificences, offertes à la nouvelle duchesse d’Orléans, n’avaient pas été interrompues. On nous permettra quelques mots sur celle qui était l’objet de ces attentions royales. Mme de Sévigné, après avoir dit dans une lettre à sa fille, du 13 janvier 1672[[222]](#footnote-222) : « Il y a tous les soirs des bals, des comédies et des mascarades à Saint-Germain, » ajoutait ceci, qui semblerait hyperbolique : « Le Roi a une application à divertir Madame qu’il n’a jamais eue pour l’autre. » Mademoiselle de Montpensier ne parle pas autrement, lorsqu’elle raconte[[223]](#footnote-223) quelle impression la Palatine avait faite sur le Roi, à la première entrevue qui eut lieu à Villers-Cotterets : « Il en revint si charmé, que c’était la femme qui avait le plus d’esprit, d’agrément, qui dansait bien, enfin que feu Madame n’était rien auprès ; tout ce qui était avec lui était de même. » Ces citations, quoique se rapportant au temps des divertissements de Saint-Germain, seraient étrangères à notre sujet, si quelques-uns n’avaient conçu l’étrange pensée que Molière avait eu peut-être la malicieuse, il faudrait dire l’indécente intention de se moquer d’une ridicule princesse, en lui montrant, pour sa bienvenue, une ridicule comtesse[[224]](#footnote-224). L’agrément que le Roi et toute la cour trouvèrent à la jeune femme aurait dû suffire pour avertir d’une invraisemblance, contre laquelle proteste d’ailleurs tout ce que l’on sait du bon goût de Molière et de son respect pour les personnes royales. Lorsque Madamevint en France, à l’âge de dix-neuf ans, il ne faut pas se la représenter prêtant à rire par les singularités et la rudesse qu’elle montra plus tard, ni penser au portrait tracé par Saint-Simon : « la figure et le rustre d’un suisse[[225]](#footnote-225), » ou à celui qu’elle-même, vieillissante, a fait de sa laideur, de sa grosseur monstrueuse : « je suis aussi carrée qu’un cube[[226]](#footnote-226). » Ce qu’elle eut ainsi $536$ d’inélégant, de grotesque, si l’on veut, non-seulement ne doit pas être antidate’, mais n’a jamais permis de lui trouver aucune ressemblance avec cette comtesse d’Escarbagnas dont le grotesque est d’un tout autre caractère, et à laquelle rien ne dit que notre auteur ait fait donner par l’interprète du rôle la disgracieuse tournure, à laquelle on semble avoir songé, d’une sorte de Pourceaugnac féminin.

Au surplus, Molière, quand il écrivit sa pièce, n’avait pas encore vu la princesse à qui l’on voudrait qu’il eût prêté, par allusion, quelques-unes des étranges façons d’une sotte provinciale. Ce n’est pas elle qui se serait mis en tête une pareille vision d’allusion insolente. Aimant passionnément la comédie, elle a toujours eu une grande admiration pour le rare génie auquel elle avait dû son premier amusement dans notre pays.

Après les mascarades et les comédies de janvier 1672, où Molière n’avait pas eu part, le Roi le fit revenir à Saint-Germain avec ses comédiens. Ils y arrivèrent, au témoignage de la Grange, le mardi 9 février ; le retour de la Troupe à Paris eut lieu le vendredi 26. Le *Registre* constate qu’elle donna le ballet et *La Comtesse d’Escarbagnas ;* et la *Gazette* en fait connaître, en ce temps, trois représentations : une le 10 février[[227]](#footnote-227), une le 14, une le 17[[228]](#footnote-228) ; Robinet parle aussi de ces représentations dans sa *Lettre en vers* du 20 février 1672 :

Depuis quinze jours on redanse

En la royale résidence

Ce ballet, fait non sans grands frais,

Nommé le *Ballet des ballets*, […]

Une pompeuse rapsodie. […]

Au reste, Molière l’unique,

Molière, lequel fait la nique

Par son comique à tous auteurs,

Y joue, avec tous les acteurs

Qui composent sa compagnie,

Une pièce de son génie,

Qui, pleine de gais agréments,

$537$ Fait des susdits pompeux fragments

Toute la liaison et l’âme,

Je vous assure, en belle gamme.

Il ne faut pas entendre que Molière eût un rôle dans *la Comtesse d’Escarbagnas*. Cette pièce n’en avait aucun qui pût lui convenir. Loin qu’elle demandât le concours de toute sa troupe, ni lui-même, ni Mlle Molière, ni Baron n’y paraissaient.

Voici, d’après le *Livre*, les *noms des acteurs de la comédie* :

|  |  |
| --- | --- |
| Le Vicomte. | le sieur de la Grange. |
| La Comtesse. | Mlle Marotte. |
| La Suivante | Mlle Bonneau. |
| Le Petit Comte. | le sieur Gaudon. |
| Le Précepteur du petit Comte. | le sieur de Beauval. |
| Le Laquais. | Finet. |
| La Marquise [*Julie*]. | Mlle de Beauval. |
| Le Conseiller. | le sieur Hubert. |
| Le Receveur des tailles. | le sieur du Croisy. |
| Le Laquais du Conseiller. | Boulonnois. |

A l’exemple de l’auteur du Livret, Robinet, lorsqu’il parlait de l’ouvrage de Molière, de la *pièce de son génie*, ne distinguait pas de la comédie proprement dite la *Pastorale*, où Molière faisait le rôle d’un *premier Pâtre* et celui d’un *Turc*, Mlle Molière deux rôles aussi : *la Bergère en homme*, *la Bergère en femme ;* où Mlle de Brie était *la Nymphe*, Baron l’*Amant berger}* la Thorillière *le second Pâtre.* Si, à la suite des vers de la *Lettre* du 20 février, qui viennent d’être cités, nous lisons ceux-ci :

Mais j’ai mal dit, mes chers lecteurs,

Disant qu’avec tous les acteurs

Qui composent sa compagnie,

Il jouait à sa comédie,

nous ne pouvons nous tromper sur le sens de la correction : Robinet nous explique qu’il s’agit seulement de l’abandon momentané, qu’une triste circonstance avait imposé à Molière, de son double rôle dans la *Pastorale.* Madeleine Béjard était morte le 17 février 1672[[229]](#footnote-229) le jour même de la dernière des $538$ représentations à la cour de la comédie de Molière. Celui-ci, rappelé près de sa belle-mère mourante, était retourné à Paris avant ses camarades.

Bret a prétendu que le rôle de Mme d’Escarbagnas était un de ceux que Molière avait faits exprès pour Hubert, « excellent pour ces sortes de travestissements[[230]](#footnote-230) ». Il lui a semblé qu’il y avait là une petite excuse (elle serait très-insuffisante) de l’indécence de la Comtesse, lorsque, se récriant sur le latin de Despautère, c’est elle qui *fait l’ordure*, comme la Climène de *la Critique de l’Ecole des femmes[[231]](#footnote-231)*.

Quelques interprètes du rôle de Mme d’Escarbagnas, croyant aussi que Molière l’avait confié à un homme, en ont conclu qu’il fallait le jouer en charge, pour suivre la tradition établie par lui-même. Il est certain cependant qu’il l’avait fait jouer à Saint-Germain par une jeune femme, par celle à qui l’on donnait le nom de Marotte[[232]](#footnote-232) ; et l’on a vu que, dans la première distribution, c’était le rôle du Conseiller Tibaudier qui avait été rempli par Hubert.

Il n’est sans doute pas impossible que celui-ci ait plus tard fait le personnage de la Comtesse, soit dès le temps où la pièce commença d’être représentée à la ville (ce qui seul marquerait, jusqu’à un certain point, ce que l’auteur permettait que l’on mît de caricature dans l’interprétation du rôle), soit dans les années qui suivirent la mort de Molière, c’est-à-dire depuis 1673 jusqu’à Pâques 1685, époque où André Hubert prit sa retraite. Nous n’avons cependant trouvé aucune  preuve de ce petit fait, et il ne suffit pas d’alléguer une tradition, qui ne paraît pas remonter très-haut.

$539$ Le 8 juillet 1672, *La Comtesse d’Escarbagnas* fut jouée, comme *pièce nouvelle*, au Palais-Royal, avec *le Mariage forcé*[[233]](#footnote-233). On ne peut pas douter que la petite comédie de 1664, accompagnée de son ballet, n’eût été choisie pour tenir lieu des divertissements trop coûteux du théâtre de la cour, et ne fût devenue la pièce dont les personnages de *La Comtesse d’Escarbagnas* étaient censés être spectateurs. Il faut remarquer que, dans les treize représentations qui suivirent jusqu’au dimanche 7 août inclusivement, *le Mariage forcé* fut constamment inséparable de notre comédie. La musique du ballet n’était plus celle de Lulli : « *Le Mariage forcé*, dit le *Registre de la Grange*, qui a été joué avec *La Comtesse d’Escarbagnas*, a été accompagné d’ornements dont M. Charpentier a fait la musique et M. de Beauchamps les ballets, M. Baraillon les habits ; et M. de Villiers avoit emploi dans la musique des intermèdes. »

Après le 7 août 1672, *La Comtesse d’Escarbagnas* ne fut reprise qu’au mois d’octobre suivant, et n’eut plus que quatre représentations, du vivant de Molière, où l’on en compte, en tout, dix-huit à la ville. Les quatre dernières, il faut le remarquer, ne furent pas accompagnées, comme les précédentes, du *Mariage forcé*[[234]](#footnote-234) :

Vendredi 7 [octobre] 1672, *Escarbagnas* et *Médecins.*

Dimanche 9*, idem* et *idem[[235]](#footnote-235).*

Vendredi 4 novembre, *Escarbagnas* et *le Fin lourdaud.*

Dimanche 6, *idem.*

*Les Médecins*, autrement dit *L’Amour médecin*, étant une comédie-ballet, s’adaptaient aussi bien que *le Mariage forcé* à *la Comtesse d’Escarbagnas,* et permettaient également d’y introduire des intermèdes de chants et de danses. On ne sait plus ce qu’était *le Fin lourdaud*; mais il est à présumer qu’il se prêtait à des divertissements[[236]](#footnote-236).

$540$ Le 28 février 1673, onze jours après la mort de Molière, *La Comtesse d’Escarbagnas* fut représentée avec *les Fâcheux*. C’était encore une de ces pièces qui avaient leur ballet, et, comme on disait, leurs *agréments.* Mais lorsque nous voyons, en cette même année 1673, un spectacle composé de *La Comtesse d’Escarbagnas* et de *L’Avare* (26 septembre), puis L’*École des maris* remplaçant *L’Avare* à côté de notre pièce (9 et 31 octobre), nous trouverions bien difficile de croire que ces comédies fussent données comme le divertissement préparé par le Vicomte. On conjecturerait plutôt qu’alors ce divertissement était indiqué simplement par un peu de musique, qui en simulait le prélude.

Quoique la ville n’eût jamais pu avoir qu’une réduction du brillant spectacle donné à la cour dans l’hiver de 1671 — 1672, on voit que *La Comtesse d’Escarbagnas* y fut, dans les premiers temps, jouée assez souvent ; ajoutons que le succès de cette pièce se prolongea fort au delà des années dont nous avons jusqu’ici parlé. C’est qu’elle a de quoi plaire et à ceux qui ne demandent qu’à être amusés et aux fins connaisseurs. Boileau en reconnaissait le prix ; nous l’apprenons de Brossette, dont nous ne voyons aucune raison de récuser sur ce point le souvenir : « M. Despréaux, dit-il[[237]](#footnote-237), estime beaucoup la plupart des petites pièces de Molière, surtout sa *Critique de L’École des femmes*. Il m’a cité aussi *La Comtesse d’Escarbagnas*. » Les deux « petites pièces » nommées par Brossette ne sont pas de celles où l’on n’a souvent voulu voir que des farces, et qui chagrinaient Boileau : ce sont, l’une et l’autre, de légers croquis auxquels il ne manque que des développements et plus d’action, pour être de vraies comédies. Aussi bien que *la Critique de l’École des femmes, La Comtesse d’Escarbagnas* doit être ainsi jugée et classée. La Harpe rend justice à $541$ la vérité de la peinture dans le caractère de la Comtesse, principal personnage de la pièce : « Ne représente-t-elle pas au naturel, dit-il, cette manie provinciale de contrefaire gauchement le ton et les manières de la capitale et de la cour[[238]](#footnote-238) ? » Ce travers, dont Molière avait été frappé au temps des pérégrinations de sa troupe, il l’avait déjà raillé chez les deux « pecques provinciales » de ses *Précieuses ridicules ;* mais là son principal objet était l’affectation du bel esprit et l’imitation du jargon de quelques ruelles fameuses. La Comtesse prend aussi pour une fidèle copie du bon ton ce qui n’en est que la caricature ; mais elle est un tout autre type d’extravagante : entêtée de la qualité, un court voyage qu’elle a fait à Paris, achevant sa sottise, lui a laissé la confiance d’avoir rapporté dans sa province les belles manières du grand monde. Ce que la Harpe aurait dû ajouter, c’est qu’à côté de cette folle, dont la physionomie est marquée de traits aussi caractéristiques que plaisants, il y a des figures accessoires, plus nouvelles encore dans l’œuvre de Molière, et qui jusque-là manquaient à sa galerie d’immortels portraits : nous entendons surtout celles qui y font, pour la première fois, entrer la robe et la finance, le Conseiller Tibaudier et Harpin, le Receveur des tailles. Auger, dans sa judicieuse et fine *Notice*, vante avec raison la force comique de ces deux caractères : « L’un, dit-il[[239]](#footnote-239), robin pédant, galant et fade, mêle, dans ses billets doux, les expressions du Digeste à celles de *L’Astrée* ; *il* *sent* l’énorme distance qui sépare un homme de robe de la veuve d’un homme d’épée  L’autre, M. Harpin, brusque, bourru, dur, ainsi qu’il convient à un homme de finance, n’a pas pour la naissance le même respect que son doucereux rival, et, comme s’il était de notre siècle, pense que l’or se met au niveau de tout, si même il ne s’élève au-dessus. » Il fallait, dans une pièce si courte, se contenter de quelques coups de crayon : ils ont suffi pour donner une vérité vivante au personnage de Harpin, et pour faire ressortir, en traits frappants, le ridicule d’une classe qui avait échappé jusque-là à la raillerie de Molière. Chamfort avait oublié notre comédie, lorsqu’il a écrit : « C’est une chose remarquable que Molière, qui n’épargnait $542$ rien, n’a pas lancé un seul trait contre les gens de finance. On dit que Molière et les auteurs comiques du temps eurent là-dessus des ordres de Colbert[[240]](#footnote-240). » Au reproche d’oubli cependant Chamfort, s’il n’a parlé du veto de Colbert que d’après de bonnes autorités, qu’il eût bien fait de citer, aurait pu répondre qu’il n’y a pas, dans *la Comtesse d’Escarbagnas,* cette attaque à fond contre les financiers devant laquelle n’a pas reculé le Sage. *Turcaret* est une satire beaucoup plus sanglante et d’une plus terrible portée, l’auteur ne s’y étant pas seulement proposé de rendre les traitants ridicules, mais de faire justice d’eux comme d’un fléau public. On a toujours reconnu néanmoins que la grande comédie de 1709 doit beaucoup à la simple esquisse de 1671, fort dépassée par *Turcaret* en âpreté satirique, non en vérité comique. Le Sage, en écrivant sa pièce, a si bien eu sous les yeux *la Comtesse d’Escarbagnas,* qu’il y a même pris quelques traits du Conseiller pour les prêter à son financier. Les vers galants de celui-ci, son billet doux à Philis[[241]](#footnote-241) ont le même agrément poétique et les mêmes licences de prosodie que les *versets* de M. Tibaudier[[242]](#footnote-242). Autre emprunt très-visible, si petit qu’il soit : lorsque le marquis de la comédie de le Sage raconte que Mme Turcaret l’a reçu dans son hôtel : « Hôtel garni apparemment ? — Oui, hôtel garni[[243]](#footnote-243). » C’est un souvenir de ces hôtels que Julie, dans la pièce de Molière, félicite la Comtesse d’avoir pu fréquenter à Paris : « Cet hôtel de Mouhy, Madame, cet hôtel de Lyon, cet hôtel de Hollande[[244]](#footnote-244). » Ces imitations incontestables, mais prises à côté de ce qui a surtout frappé le Sage, ne sont à citer que comme des preuves de la parenté des deux comédies. La ressemblance entre elles qui offre un véritable intérêt est celle du caractère donné par l’un et par l’autre auteur à leur financier. Le Receveur des tailles d’Angoulême est assurément l’ancêtre du gros partisan livré aux vengeances du théâtre dans les premières années du siècle suivant. Même $543$ insolence de la roture opulente et mal élevée, chez ces enrichis qui font la cour aux comtesses et aux baronnes ; même brutalité de rustres dans leurs scènes de jalousie. Tous deux font tapage, tempêtent, jurent, quand, chez leur Danaé titrée, ils ne croient pas trouver assez de fidélité, ni en avoir pour leur argent. Le Sage avait reconnu dans la rapide indication de la figure de M. Harpin l’idée d’une grande comédie. Pour montrer qu’elle y était, il lui a suffi d’élargir le cadre et de faire passer le personnage du financier du second plan sur le premier. La pièce de *Turcaret* cependant n’est sans doute pas tout ce qu’elle aurait été si Molière lui-même avait développé le germe qu’en se jouant il avait laissé tomber. Mais aurait-il pu le développer tout à fait dans le même sens que l’a fait le Sage ? Remarquons que les temps n’étaient pas les mêmes : l’auteur de *La Comtesse d’Escarbagnas* eût-il eu le loisir d’achever son œuvre, il n’y avait pas alors les mêmes raisons qu’il y eut un quart de siècle plus tard pour changer une légère raillerie en violente satire.

Quelles que soient les différences des deux pièces, celle de le Sage n’en est pas moins un bel hommage rendu au maître par un de ses meilleurs disciples. *Turcaret* et *la Comtesse d’Escarbagnas*, outre les incontestables ressemblances entre le portrait du Traitant et du Receveur des tailles, ont encore celle-ci, que, suivant la juste remarque qui a été faite[[245]](#footnote-245), ce ne sont pas des comédies de caractère, mais des comédies de mœurs. Il est difficile de trouver un genre de comédie dont Molière n’ait pas laissé le modèle à ceux de ses successeurs qui peuvent paraître les plus novateurs.

Devons-nous compter Voltaire parmi les auteurs comiques, nombreux sans nul doute[[246]](#footnote-246), qui sont redevables à *la Comtesse* $544$ *d’Escarbagnas ?* Le Sage s’en était inspiré, beaucoup moins pour y faire des emprunts de détail, que pour tirer d’un de ses rôles, secondaire en apparence, mais plus original que tous les autres, le sujet même d’une de nos pins célèbres comédies. Voltaire, dans son *Enfant prodigue*, joué en 1786, a puisé à la même source plutôt quelques souvenirs qu’une large inspiration, et n’a pris qu’à la surface du petit tableau de Molière les quelques traits qu’il lui a fournis. Il est évident que sa pièce, où ce qui manque n’est pas l’esprit, mais, comme dans toutes ses prétendues comédies, le véritable esprit comique, n’a fait venir d’Àngoulême la baronne de Croupillac que pour la rattacher à la famille de notre Comtesse ; cependant, si elle est aussi ridicule, elle l’est d’une tout autre façon. Pour qu’elle ressemble à la figure, si bien tracée, d’une extravagante provinciale, il ne suffit pas qu’elle fasse avec Lise les mêmes cérémonies pour s’asseoir que Mme d’Escarbagnas avec Julie[[247]](#footnote-247) : « Ah ! Madame. — Eh ! Madame[[248]](#footnote-248). » La « face de palais » du président Fierenfat a été dessinée, mais non sans exagération de caricature, d’après la silhouette, bien plus fine, du Conseiller Tibaudier. Voltaire, nous ne saurions le regretter, a laissé à Molière son financier, le personnage cependant le plus tentant à imiter de tous ceux de notre comédie.

On a peine à s’expliquer que ce rôle de M. Harpin, le plus fortement comique de tous ceux de la petite pièce, ait été assez méconnu par des comédiens pour être supprimé dans quelques représentations *de lu Comtesse d’Escarbagnas.* Le fait est attesté par Cailhava[[249]](#footnote-249), au temps duquel on avait imaginé cet absurde retranchement. Auger signale[[250]](#footnote-250) une autre faute des acteurs : faute moins impardonnable, sur laquelle pourtant il a bien fait d’appeler leur attention. Le reproche qu’ils lui $545$ paraissaient mériter était celui d’outrer, par des charges bouffonnes, tous les caractères de la pièce. Il explique, excuse même un peu, ce parti pris d’exagération par la nécessité où l’on croyait être, de donner, par une plus grande gaieté, du relief à une peinture de mœurs, dont la ressemblance, parfaite à son heure, a cessé d’être aussi reconnaissable. Mais cela ne pourrait-il se dire de tous les tableaux de Molière, qui, restés, dans leurs traits principaux, vrais d’une vérité immortelle, ont cependant la couleur de leur époque ? Est-ce une raison pour prétendre les raviver en les dénaturant ? et est-il vraiment à. craindre qu’on ne les trouve aujourd’hui trop pâles, si la finesse en est sagement conservée ? Il est d’autant plus inutile de forcer les intentions de Molière quand on joue *la Comtesse d’Escarbagnas*, qu’il est loin d’y avoir négligé le grossissement nécessaire à l’optique du théâtre.

Il était si habitué à répandre, avec une sorte d’insouciance, les étincelles de son esprit sur ses moindres œuvres, qu’en écrivant *la Comtesse d’Escarbagnas,* il a pu la juger trop modestement, et la croire aussi éphémère que la fête royale pour laquelle il l’improvisait ; mais elle a eu la vie durable. Elle fut jouée à la ville deux cent cinquante-quatre fois sous Louis XIV, deux cent soixante et onze fois sous Louis XV. On en compte trente-six représentations de à 1789, dix-neuf au temps de la Révolution[[251]](#footnote-251). De nos jours les reprises en ont été rares, par la seule raison peut-être qu’elle se passe difficilement de l’adjonction d’un spectacle dispendieux, sans lequel elle est trop visiblement réduite à l’état de fragment. De 1830 à 1848, on ne l’a donnée qu’une fois, le 17 janvier 1836, avec une comédie de Scribe, *Bertrand et Raton*, que l’on n’intercala certainement pas alors, comme divertissement, dans une pièce du dix-septième siècle. Comme, à cette date de 1836, on se contenta de cette unique représentation, il faut qu’elle ait eu peu de succès. On dit même que, ce jour-là, Molière fut sifflé[[252]](#footnote-252), ce qui aurait été beaucoup moins fâcheux pour lui que pour les $546$ spectateurs, eussent-ils même pris prétexte de l’erreur de goût d’un licencieux passage.

En 1864, la Comédie-Française fit reparaître notre pièce dans une représentation plus attrayante que celle de 1836, et qui la replaçait dans le vrai jour où elle avait été faite pour se montrer. On y inséra, à la place marquée pour le spectacle donné chez la Comtesse, des fragments de *Mélicerte[[253]](#footnote-253)*. Les scènes de cette *Comédie pastorale* étaient bien choisies pour nous transporter, autant qu’il se pouvait, dans le temps où *La Comtesse d’Escarbagnas* avait été jouée à Saint-Germain avec ses *agréments.* Il était intéressant de rendre ensemble à la scène deux ouvrages un peu oubliés, où Molière, bien que son talent d’auteur comique et de poète n’y fût pas assez libre, n’avait pu s’empêcher d’en laisser percer des traits, ici dans des peintures de caractères pleines de vérité, là dans beaucoup de vers très-agréables. Ce curieux spectacle eut trois représentations, le 27 et le 29 juin et le 3 juillet.

*La Comtesse d’Escarbagnas* fut imprimée pour la première fois dans le second volume des *OEuvres posthumes*, qui forme le tome VIII de l’édition de 1682. Une liste des rôles de la comédie avait déjà paru dans le *Ballet des ballets* de 1671. Voyez l’avertissement qui est en tête de l’*Appendice,* ci-après, p. 600.

Nous ne trouvons mentionnées de cette comédie qu’une version séparée, en suédois, de 1788 ; une en hongrois, de 1881.

### Acteurs[[254]](#footnote-254).

$549$ La Comtesse d’Escarbagnas.

Le Comte, son fils[[255]](#footnote-255).

Le Vicomte, amant de Julie.

Julie, amante du Vicomte.

Monsieur Tibaudier, conseiller[[256]](#footnote-256), amant de la Comtesse.

Monsieur Harpin[[257]](#footnote-257), receveur des tailles[[258]](#footnote-258), autre amant de la Comtesse.

$550$ Monsieur Bobinet, précepteur de Monsieur le Comte.

Andrée, suivante de la Comtesse.

Jeannoï, laquais[[259]](#footnote-259) de Monsieur Tibaudier.

Criquet[[260]](#footnote-260), laquais de la Comtesse.

La scène est à Angoulême.

### Appendice à La Comtesse d’Escarbagnas.

$599$ On lit en tête du « *Ballet des ballets*, dansé devant Sa Majesté en son château de Saint-Germain en Laye, au mois de décembre 1671 » :

Le Roi, qui ne veut que des choses extraordinaires dans tout ce qu’il entreprend, s’est proposé de donner un divertissement à Madame, à son arrivée à la cour, qui fût composé de tout ce que le théâtre petit avoir de plus beau ; et pour répondre à cette idée, Sa Majesté a choisi tous les plus beaux endroits des divertissements qui se sont représentés devant Elle depuis plusieurs années, et ordonné à Molière de faire une comédie qui enchaînât tous ces beaux morceaux de musique et de danse, afin que ce pompeux et magnifique assemblage de tant de choses différentes puisse fournir le plus beau spectacle qui se soit encore vu pour la salle et le théâtre de Saint-Germain en Laye.

Le rédacteur du Livre distribué aux spectateurs réunissait sans aucun doute 1 sous le nom de Comédie et toutes les scènes de *la Comtesse d’Escarbagnas*, de la petite comédie proprement dite (qu’il ne désigne point par son titre, mais que la liste des acteurs donnée à la page suivante fait aisément reconnaître), et toutes les scènes de la *Pastorale* (dont il ne nous reste que la liste des personnages et des acteurs, qu’on trouvera aussi à l’autre page). Sur la manière dont pouvaient être formés les sept actes de cette grande comédie qui servait de cadre aux nombreux divertissements de musique et de danse, voyez, ci-dessus, la *Notice,* p. 533 et 534, et à la scène VIII, p. 590, note 2.

Nous nous contenterons de reproduire, dans cet *Appendice*, d’après le livret du *Ballet des ballets*, la liste des rôles de la comédie, les noms des comédiens qui les jouaient, et de marquer l’ordre de $600$ tout l’ensemble du Ballet, en indiquant par les titres, empruntés audit livret, quel intermède suivait chacun des actes[[261]](#footnote-261). Le livret donne le texte de ces intermèdes ; on le trouvera dans les pièces précédentes d’où ils sont tirés et auxquelles nous nous bornons à renvoyer.

Noms des acteurs de la comédie.

|  |  |
| --- | --- |
| Le Vicomte. | Le sieur de La Grange. |
| La Comtesse. | Mlle Marotte. |
| La Suivante. | Bonneau. |
| Le petit Comte. | Le sieur Gaudon. |
| Le précepteur du petit Comte. | Le sieur de Beauval. |
| Le laquais. | Finet. |
| La Marquise. | Mlle de Beauval. |
| Le Conseiller. | Le sieur Hubert. |
| Le Receveur des tailles. | Le sieur du Croisy. |
| Le laquais du Conseiller. | Boulonnois. |

Dans le livret, cette liste est suivie de celle-ci :

Pour la pastorale.

|  |  |
| --- | --- |
| La Nymphe. | Mlle de Brie. |
| La Bergère en homme. | Mlle Molière. |
| La Bergère en femme. | Mlle Molière. |
| L’Amant berger. | Le sieur Baron. |
| Premier Pâtre. | Le sieur Molière. |
| Second Pâtre. | Le sieur de la Thorillière. |
| Le Turc. | Le sieur Molière. |

Prologue[[262]](#footnote-262).

A la suite du dernier vers chanté, emprunté à *Psyché*, qui termine le prologue en musique, on lit dans le Livre :

$601$ « Vénus descend du ciel sur le théâtre avec les six Amours, où elle fait un petit Prologue, qui jette les fondements de toute la comédie et des divertissements qui vont venir.

Après ce prologue de Vénus, les violons jouent une ouverture[[263]](#footnote-263) en attendant le premier acte de la comédie. »

Premier acte de la Comédie.

La Plainte[[264]](#footnote-264).

Deuxième acte de la Comédie.

Les musiciens[[265]](#footnote-265).

Troisième acte de la Comédie.

Le Combat de l’Amour et de Bacchus[[266]](#footnote-266).

Quatrième acte de la Comédie.

Les Bohémiens[[267]](#footnote-267).

Cinquième acte de la Comédie.

La Cérémonie turque[[268]](#footnote-268).

Sixième acte de la Comédie.

Les italiens[[269]](#footnote-269).

Les espagnols[[270]](#footnote-270).

$602$ Septième et dernier acte de la Comédie[[271]](#footnote-271).

Quand *La Comtesse d’Escarbagnas* fut jouée sur le théâtre du Palais-Royal, au mois de juillet 1672, elle fut accompagnée d’une reprise du *Mariage forcé**[[272]](#footnote-272).* Dans un des cahiers contenant les partitions manuscrites de Charpentier que conserve la Bibliothèque nationale, il se trouve, à la suite d’un morceau intitulé *Ouverture de la Comtesse d’Escarbagnas[[273]](#footnote-273)*, et d’un autre intitulé *les Maris*, plusieurs airs de chant, dont les paroles semblent bien être celles d’intermèdes nouveaux, composés pour cette reprise du *Mariage forcé.* Ces paroles, ces petites pièces de vers sont-elles ou ne sont-elles pas de Molière ? Les a-t-il écrites lui-même, à la hâte ? On ne peut rien affirmer à ce sujet. M. Moland les a insérées, moins les paroles d’un trio bouffe, au tome VII de son édition, p. 376-878 ; il les avait toutes fait connaître, dès 1864, dans *la Correspondance littéraire* du 25 août (p. 294-296).

|  |  |
| --- | --- |
| 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. C’est le 14 octobre que *Le Bourgeois gentilhomme* fut pour la première fois représenté à Chambord : voyez la *Notice*, p. 5 et 6. [↑](#footnote-ref-1)
2. Voyez tome VII, p. 213. [↑](#footnote-ref-2)
3. Pages 1003 et 1004. [↑](#footnote-ref-3)
4. Voyez tome VII, p. 360, note 5. [↑](#footnote-ref-4)
5. Madame était morte le 30 juin 1670. Les lettres de Robinet furent dès lors adressées à Monsieur. [↑](#footnote-ref-5)
6. C’est-à-dire ses menus accessoires, sans doute ses intermèdes, la mascarade : voyez aux *Précieuses ridicules*, tome II, p. 93 et note 4, et ci-après, p. 19. [↑](#footnote-ref-6)
7. Le *Registre de la Grange* vient de nous apprendre qu’il n’était parti que quatre jours plus tard, le vendredi 3 octobre. [↑](#footnote-ref-7)
8. A la marge : « Intitulés le Bourgeois gentilhomme. ». [↑](#footnote-ref-8)
9. A la marge : « Les sieurs Molière et Lully. » [↑](#footnote-ref-9)
10. *Gazette* du 25 octobre 1670, p. 1024. [↑](#footnote-ref-10)
11. *La Vie de M. de Molière* (1705), p. 261. [↑](#footnote-ref-11)
12. Lettre A M. d’*Alembert… sur son article Genève* (Amsterdam, 1758), p. 62. [↑](#footnote-ref-12)
13. Tome IV, p. 252, édition de 1735. [↑](#footnote-ref-13)
14. Nous devons ces renseignements à l’obligeance de M. Schefer, de l’Institut de France. Le chevalier d’Arvieux, dans ses *Mémoires*, donne une idée un peu plus relevée de la charge de Soliman en Turquie. Faisant d’ailleurs grand éloge de l’esprit de cet envoyé, il dit (tome IV, p. 125) : « Soliman Aga avait été *bastangi*, c’est-à-dire jardinier du Sérail. Il était passé à l’emploi de mutefaraca. On ne peut guère mieux comparer cet emploi qu’à celui des gentilshommes ordinaires de la Maison du Roi. Les matefaracas marchent dans les cérémonies à côté des *chaos*. Ils ont vingt-cinq aspres, qui font quinze sols par jour de notre monnaie. Le mot *matefaraca* signifie un homme distingué. » [↑](#footnote-ref-14)
15. Page 92. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Gazette* du 19 décembre 1669. *L’audience donnée par sa majesté à Soliman Monta Faraca, envoyé du Grand Seigneur* : voyez à la page 1197. Il y a des détails à peu près semblables dans la *Gazette* du 7 décembre 1669, p. 1165. [↑](#footnote-ref-16)
17. Sur ce point, le récit de la Martinière est exact : « Tout ce qu’on avait préparé, dit d’Arvieux (tome IV, p. 164), pour frapper les yeux de l’Ambassadeur ne les frappa point. On remarqua qu’il sortit avec un air chagrin de ce qu’on ne lui avait pas accordé tout ce qu’il avait demandé. Il s’était mis en tête que tout cc superbe appareil n’avait été étalé que pour braver en quelque sorte le faste ottoman, et il crut s’en venger en ne jetant pas les yeux dessus. On avait même observé la même chose dans ses domestiques, à qui on prétendait qu’il avait défendu de rien regarder. » [↑](#footnote-ref-17)
18. Page 528. — D’Arvieux (p. 251) dit que Soliman quitta Toulon le 22 août 1670. [↑](#footnote-ref-18)
19. Tome IV, p. 185. [↑](#footnote-ref-19)
20. Lulli. [↑](#footnote-ref-20)
21. *La Muse historique*, lettre du 18 décembre 1660. — M. Despois avait déjà signalé ce passage de Loret dans *le Théâtre français sous Louis XIV,* p. 323, à la note. [↑](#footnote-ref-21)
22. Tome IV, p. 252 et 253. [↑](#footnote-ref-22)
23. Ce fut donc à Auteuil, non à Chambord, ce qui était impossible à supposer, que les trois collaborateurs se mirent à l’ouvrage. [↑](#footnote-ref-23)
24. La Grange, dans divers passages de son Registre, parle de Baraillon comme du tailleur de la Troupe. [↑](#footnote-ref-24)
25. Il se trompe sur la date, qui est d’octobre, non de septembre. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Vie de l’auteur*, p. 93. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Introduction de l’Essai sur les mœurs*..., XXII, tome XV, p. 103. [↑](#footnote-ref-27)
28. *Gazette* du 23 décembre 1741, p. 614. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Mémoires*, tome XVII, p. 215-220. [↑](#footnote-ref-29)
30. Voyez l’*Avertissement* de la *Relation de l’ambassade de Mehemet Effendi à la cour de France*, *en* 1721, *écrite par lui-même et traduite du turc* (par le drogman Julien Galland, neveu du célèbre Antoine Galland), à Constantinople, M DCC LVII. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Gazette* du 7 juillet 1742, p. 310. [↑](#footnote-ref-31)
32. Pages 980 et 981. [↑](#footnote-ref-32)
33. *Mémoires de Saint-Simon*, même tome XVII, p. 248 et 249. — La *Gazette* du 6 septembre 1721 (p. 448) dit que Mehemet Effendi, qui venait de quitter Paris, était arrivé à Lyon le 20 août. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Mercure* d’août (1721), p. 102-106. [↑](#footnote-ref-34)
35. *Maison du Roi, Menus*, pièces justificatives de 1619 à 1700, O 14 083. Ce curieux document, signé *le duc d’Aumont* (février 1671), a été recueilli, en 1864, par Eud. Soulié. M. Jules Claretie l’a publié, d’après la copie de M. Soulié, dans le journal *Le Temps* (31 août 1880). M. Moland l’a aussi inséré à la suite de *Molière et la comédie italienne* (2e édition, 1867), p. 363 et suivantes. [↑](#footnote-ref-35)
36. D’une manière exacte, complète. [↑](#footnote-ref-36)
37. Le rôle de Cléonte. [↑](#footnote-ref-37)
38. *Gazette* du 27 décembre 1670, p. 1238. [↑](#footnote-ref-38)
39. Tome IV, p. 254. [↑](#footnote-ref-39)
40. Au tome IV, seconde partie, p. 616-686 de l’édition in-8° (Paris, 1791). — Voyez, à la fin de la comédie, l’annotation de la Cérémonie turque. [↑](#footnote-ref-40)
41. D’Ohsson, p. 635 et 636. [↑](#footnote-ref-41)
42. *Biographie universelle*, article Lully. [↑](#footnote-ref-42)
43. Voyez, tome VII, la *Notice de Monsieur de Pourceaugnac*, p. 225. [↑](#footnote-ref-43)
44. Pages 92 et 93. [↑](#footnote-ref-44)
45. Voyez la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française (2de* édition, Bruxelles, 1705), seconde partie, p. 206-210, et *la Vie de Philippe Quinault*, au tome Ier du *Théâtre de M. Quinault* (1713), p. 49 et 50. Là ce n’est point de 1682, comme dans le livre de la *Comparaison*, mais de 1681 que sont datées les représentations de Saint-Germain où Lulli reparut-, cette dernière année paraît préférable : la Grange, qui en 1682 ne mentionne aucune représentation du *Bourgeois gentilhomme* à la cour, en a relevé quatre pour 1681 : au 22 novembre, aux 6, 10 et 20 décembre. — Voyez aussi le *Bolœana* (1742), p. 64. [↑](#footnote-ref-45)
46. Voyez ci-dessus, p. 20. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Recherches sur Molière*, p. 275. – On trouvera ci-après cette description dans les notes de la pièce. [↑](#footnote-ref-47)
48. *Mercure de France*, mai 1740, p. 843. [↑](#footnote-ref-48)
49. Voyez, dans le tome III, p. 378-380, la note qui précède plusieurs extraits du *Mercure*. [↑](#footnote-ref-49)
50. *Récréations littéraires* (1765), p. 15. [↑](#footnote-ref-50)
51. Pages 291 et 292. [↑](#footnote-ref-51)
52. *Histoire du théâtre français*, tome XIV, p. 531. — *Galerie historique des acteurs du théâtre français*, tome II, p. 25 et 26. [↑](#footnote-ref-52)
53. *Histoire du théâtre français*, tome XIII, p. 294, à la note. [↑](#footnote-ref-53)
54. Pages 257 et suivantes. [↑](#footnote-ref-54)
55. *Recherches sur Molière*, p. 89. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Mercure de France* de mars 1729, p. 555. [↑](#footnote-ref-56)
57. Tome XV, p. 250. [↑](#footnote-ref-57)
58. Page 260. [↑](#footnote-ref-58)
59. Il y en eut donc alors plusieurs représentations. [↑](#footnote-ref-59)
60. Les comédiens réparaient ainsi l’échec qu’au mois de janvier de cette même année 1716 leur avait valu un peu trop de complaisance pour leur camarade Quinault (l’aîné, le frère de du Fresne et de la célèbre Mlle Quinault) : « Au commencement de ce mois, lit-on dans *Le Nouveau Mercure galant* de janvier 1716, p. 218-220, les comédiens ont remis sur leur théâtre *Le Bourgeois gentilhomme*.… Cette pièce a été représentée avec un succès très-médiocre, et les spectateurs ont trouvé fort mauvais que M. Quinaut, qui a de l’esprit, ait voulu en avoir plus que Molière, et qu’il lui ait plu de changer les divertissements que cet illustre auteur avait mis à propos dans sa comédie, pour leur en substituer de son invention. Item, M. Quinaut est musicien ; mais la musique de M. de Lully lui déplaît : il en a composé tant qu’il a pu de sa petite façon, et en a farci *Le Bourgeois gentilhomme*, ce qui a raisonnablement dégoûté le public de cette comédie. » [↑](#footnote-ref-60)
61. *Mercure de France* de janvier 1736, p. 140. [↑](#footnote-ref-61)
62. *Etude sur Molière*, p. 261. [↑](#footnote-ref-62)
63. Voyez *le Moniteur* à ces dates, et au 6 du même mois, où, dans un Avis sur la pièce, il est nommé « l’inimitable ». [↑](#footnote-ref-63)
64. Charles Maurcie, *Histoire anecdotique du théâtre*, Paris, 1856, tome Ier, p. 394. [↑](#footnote-ref-64)
65. Acte IV, scène II. [↑](#footnote-ref-65)
66. Feuilleton du *Journal des Débats*, ai ventôse an X (12 mars 1802). [↑](#footnote-ref-66)
67. *L’Opinion du parterre,* dixième année, 1813, p. 113. [↑](#footnote-ref-67)
68. *L’Opinion du parterre*, germinal an XI (avril 1803), p. 37. [↑](#footnote-ref-68)
69. Pour la distribution des rôles de la comédie et de ses Divertissements, dans cette représentation, on peut voir le *Deuxième centenaire de la fondation de la Comédie-Française* (1 volume in-12, Paris, M DCCC LXXX, librairie des Bibliophiles), p. XX. [↑](#footnote-ref-69)
70. *Le* *Moniteur* du 12 janvier 1852. [↑](#footnote-ref-70)
71. *Le Théâtre des Grecs*, tome III, p. 70 et 78, édition de 1730. [↑](#footnote-ref-71)
72. Vers 636-640, traduction d’Artaud. [↑](#footnote-ref-72)
73. Acte III, scène III, p. 105-107. [↑](#footnote-ref-73)
74. Vers 814 et suivants. [↑](#footnote-ref-74)
75. Acte III, scène XII, p. 143-146. [↑](#footnote-ref-75)
76. *De l’Art de la Comédie*, tome II, p. 329-332. [↑](#footnote-ref-76)
77. Traduction de Damas Hinard. [↑](#footnote-ref-77)
78. *La Sœur, comédie de M. de Rotrou*, à Paris, chez Toussainct Quinet, 1647 (in-4°). [↑](#footnote-ref-78)
79. Acte IV, scène IV, p. 176. [↑](#footnote-ref-79)
80. C’est ce que nous tenons du savant professeur de turc à l’école des langues orientales vivantes, M. Barbier de Meynard, membre de l’Institut. — D’après ses indications aussi, les notes de la pièce diront ci-après combien peu de mots à peu près turcs il est possible de reconnaître dans les phrases, le plus souvent dénuées de sens, que débitent Covielle et Cléonte. [↑](#footnote-ref-80)
81. *La Sœur*, acte III, scène V. [↑](#footnote-ref-81)
82. Acte V, scène 1, p. 194 [↑](#footnote-ref-82)
83. *La Sœur*, acte III, scène II. [↑](#footnote-ref-83)
84. *Etudes sur Molière*, p. 256 et 257. [↑](#footnote-ref-84)
85. Voyez au tome VII, p. 223 et 224. [↑](#footnote-ref-85)
86. Voyez *Holberg considéré comme imitateur de Molière*, par M. A. Legrelle, p. 144 et 145, et p. 255-259. [↑](#footnote-ref-86)
87. Le Bourgeois gentilhomme, comédie-ballet. donné par le Roi à toute sa cour, dans le château de Chambord au mois d’octobre 1670. Paris, Robert Ballard. 1670, in-4° de *2* pages, non compris le titre. [↑](#footnote-ref-87)
88. C’est peut-être ici le lieu de mentionner aussi la petite pièce intitulée : *Le Voyage de Chambord ou la veille de la première représentation du Bourgeois gentilhomme*, comédie en un acte, mêlée de vaudevilles, par Desfontaines et Henri Dupin, représentée, pour la première fois, sur le théâtre du Vaudeville, le 11 juillet 1808. [↑](#footnote-ref-88)
89. C’est ainsi que ces derniers vers de la fable III du Ier livre, *La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf*, sont cités, comme d’égale mesure, dans les deux éditions de Voltaire (1739, 1764) ; mais on sait que, dans la Fontaine, le premier a dix syllabes :

    Tout petit prince à des ambassadeurs. [↑](#footnote-ref-89)
90. Sur la distribution des rôles telle qu’on la connaît pour le temps de Molière et pour un temps encore assez voisin du sien, voyez la *Notice,* p. 24 et suivantes. [↑](#footnote-ref-90)
91. Les pièces des divers costumes que Molière portait dans ce rôle sont les premières décrites dans l’inventaire publie par M. Eud. Soulié (p. 275). On retira d’une manne : « Un habit pour la représentation du *Bourgeois* *gentilhomme*, consistant en une robe de chambre rayée, doublée de taffetas aurorea et vert, un haut-de-chausses de panneb rouge, une camisole de panne bleuec, un bonnet de nuit et une coiffed, des chausses et une écharpe de toile peinte à l’indiennee, une veste à la turque f et un turban, un sabre, des chausses de brocard aussi garnies de rubans vert et aurore g, et deux points de Sedan. Le pourpoint de taffetas garni de dentelle d’argent faux. Le ceinturon, des bas de soie verts, et des gants, avec un chapeau garni de plumes aurore et vert. » – a « On appelle *couleur d’aurore* une espèce de jaune doré. Taffetas, *satin couleur d’aurore*. Et on dit par abrégé du *satin aurore*. » (*Dictionnaire de l’Académie,* 1694.). – b La *panne*, d’après le même *Dictionnaire,* était une « sorte d’étoffe velue de soie ou de fil, mais plus ordinairement de soie... Quand on dit simplement *panne*, on entend celle de soie. » - c « Ce doit être une erreur de l’huissier-priseur : dans la IIde scène..., M. Jourdain montre… son haut-de-chausses étroit, de velours rouge, et sa camisole de velours *vert*. » (*Note de M. Soulié.)* Il y a du reste tel bleu et tel vert qui, aux lumières, se distinguent à peine l’un de l’autre. – d La coiffe, dit M. Soulié d’après Furetière, est la garniture du bonnet de nuit qu’on change quand elle est sale. – e Cette écharpe servait sans doute de ceinture à la robe de chambre, qui était aussi d’indienne, comme cela semble bien résulter du texte de la scène II. – f Dans l’habillement oriental, la veste est une sorte de longue tunique qui se met sous la robe ; trois pages portent celle de Cléonte à son entrée en prince turc (scène iv de l’acte IV). L’Académie en 1694 la définit : « Sorte de longue robe qui se met par-dessus les autres habits et se porte par les peuples du Levant. » - g Il semble qu’à ces chausses magnifiques manque l’habit assortissant, le grand habit qui doit être apporté par les tailleurs en corps. Le pourpoint trouvé ensuite dans la manne n’était que la veste (le gilet) de ce costume. [↑](#footnote-ref-91)
92. Ce nom francisé par la prononciation est celui d’une des variétés, de l’un des masques de ce zanni ou valet indispensable à la comédie italienne. On en peut voir des types anciens dans les *Petits danseurs* de Callot (B*alli di Sfessania)* ou dans les *Masques et Bouffons* de M. Maurice Sand ; mais ces types s’étaient modifiés. Au temps du carnaval de 1639, où Salvator Rosa, annoncé dans Rome comme un certain signor Formica, acteur napolitain, divertit la ville sous le masque de *Coviello*, « le costume du bouffon avait été transformé et probablement par *Salvator Rosa* lui-même, » dit M. Maurice Sand (tome II, p. 288) ; et voici la description que fait du nouveau personnage lady Morgan, dans ses *Mémoires sur la vie et le siècle de Salvator Rosa* (traduction française publiée chez Alexis Eymery, 1824, tome I, p. 196, note x) : « Coviello, l’un des sept masques de la comédie italienne, est la représentation théâtrale du Calabrois. L’esprit de Coviello doit être aussi subtil que l’air de l’Abruzze. Adroit, souple, vain, véritable Protée dans son caractère, ses manières, son langage, il conserve toujours l’accent et le costume de son pays. Sa veste de velours noir avec les pantalons de la même étoffe, les boutons d’argent et une riche broderie, devaient faire paraître avec avantage une taille élégante, et former un contraste marqué avec le masque à joues cramoisies, au nez et au front noir. » Molière a certainement donné quelque chose de ce caractère à l’inspirateur de Cléonte, à l’ordonnateur de la pièce jouée à M. Jourdain. C’est sur la scène un des précurseurs du grand Scapin des *Fourberies*, un esprit inventif, fertile en *bourles*, et un homme d’exécution plein de ressources, reconnu heureux et infaillible par tous : voyez particulièrement la scène XIII de l’acte III, et le compliment flatteur de Dorante, à la scène V de l’acte IV. Peut-être même quelque réminiscence du costume traditionnel indiquait-elle qu’il s’agissait d’un compatriote, un peu plus dépaysé, il est vrai, du subtil Napolitain attaché à M. de Pourceaugnac. [↑](#footnote-ref-92)
93. Dorimène avait été au théâtre un simple nom d’amoureuse ; il l’est par exemple dans *les Vendanges de Suresne,* comédie de du Ryer (1635)a. Il semble qu’en 1645 il servait à désigner de vraies courtisanes : voyez, dans le ballet de *l’Oracle de la Sibyle de Pansoust* (tome II des *Contemporains de Molière* de M. V. Fournel), les vers destinés à *Trois Dorimènes qui cherchent la bonne fortune citez la Sibyle* et la *Réponse de l’Oracle*, qui suit (XVIe entrée, p. 274). On se rappelle que Molière, dans *le Mariage forcé,* a donné ce même nom à la « coquette achevée » qui mène Sganarelle à ses fins. Il a voulu sans doute, en le choisissant pour la marquise que M. Jourdain a faite et déclare dame de ses pensées, attacher tout d’abord au personnage une idée de galanterie et d’aventure. – a Réimprimées par Ed. Fournier au tome II de son *Théâtre français au XVIe et au XVIIe siècle,* p. 76 et suivantes. [↑](#footnote-ref-93)
94. Le théâtre, dit le vieux Mémoire de décorations de la Bibliothèque nationale, « est une chambre. Une fermeb. Il faut des sièges, une table pour le festin, et une pour le buffet. Les ustensiles pour la cérémonie. »

    Voici quelle est la liste des acteurs dans l’édition de 1734 :

    $44$ Acteurs.

    Acteurs de la comédie.

    Monsieur Jourdain, bourgeois.

    Covielle, valet de Cléonte.

    Madame Jourdain.

    Un Maître de musique.

    Lucile, fille de M. Jourdain.

    Un Elève du Maître de musique.

    Cléonte, amant de Lucile.

    Dorimène, Marquise.

    Un Maître à danser.

    Dorante,comte, amant de Dorimène.

    Un Maître d’armes.

    Un Maître de philosophie.

    Nicole, servante de M. Jourdain.

    Un Maître tailleur.

    Deux Laquais.

    Acteurs du ballet.

    Dans le premier acte.

    Une Musicienne.

    Danseurs.

    Deux Musiciens.

    Dans le second acte.

    Garçons tailleurs, dansants.

    Dans le troisième acte.

    Cuisiniers, dansants.

    Dans le quatrième acte. Cérémonie turque.

    Le Muphti.

    Dervis, chantants.

    Turcs, assistants du Muphti, chantants.

    Turcs, dansants.

    Dans le cinquième acte. Ballet des nations.

    Un donneur de livres, dansant.

    Une vieille bourgeoise babillarde.

    Importuns, dansants.

    Troupe de spectateurs, chantants.

    Espagnols, chantants.

    Espagnols, dansants.

    Première Homme du Bel Air.

    Une Italienne.

    Seconde Homme du Bel Air.

    Un Italien.

    Première Femme du Bel Air.

    Deux Scaramouches.

    Seconde Femme du Bel Air.

    Deux Trivelins.

    Premier Gascon.

    Arlequin.

    Second Gascon.

    Deux Poitevins, chantants et dansants.

    Un Suisse.

    Un Vieux Bourgeois babillard.

    Poitevins et Poitevines, dansants.

    *La scène est à Paris*, *dans la maison de M. Jourdain*.

    b D’après l’Académie, « *Ferme*, *au* théâtre, se dit de toute décoration montée sur un châssis qui se détache en avant de la toile de fond, telle qu’une colonnade — » Il fallait sans doute ouvrir un premier fond d’une large porte, au delà de laquelle s’apercevait un vestibule ou quelque salle d’où pouvaient s’avancer en cadence les cuisiniers portant la table du festin, et plus tard le cortège tout formé du Muphti. [↑](#footnote-ref-94)
95. « Ce Livre APartiende A Mr Philidor Lainé ordre de La Musique du Roy. » Cette note se lit telle en tête de deux feuillets préliminaires de musique, pouvant être étrangers au *Bourgeois gentilhomme*. [↑](#footnote-ref-95)
96. La dernière est, par erreur, chiffrée 183 ; il y a deux 166 et 167. [↑](#footnote-ref-96)
97. Au verso du titre, est la distribution donnée ci-dessus, p. 27 et 28. [↑](#footnote-ref-97)
98. Rappelons de nouveau ici que M. Weckerlin a publié une excellente réduction de la partition reconstituée par lui en 1876. [↑](#footnote-ref-98)
99. Il en est généralement ainsi, dans cette copie, pour les morceaux de chant ; nous relèverons les exceptions. Mais il faut se souvenir de ce que nous a bien appris le Maître de musique (ci-dessus, p. 67), que cette basse continue était seulement une indication donnée à la viole basse, au théorbe et au clavecin, toujours chargés de réaliser les accompagnements ordinaires. — Les morceaux qu’exécutait l’orchestre, les airs de ballet, sont d’ordinaire à cinq parties de violons : dessus (*violini*), quintes, basses de viole, et *violoni*. [↑](#footnote-ref-99)
100. Molière, à la scène 1 de l’acte V, chantait, en imitation de Lulli, plusieurs passages du rôle du Mufti : voyez ci-dessus, p. 193 et 196. [↑](#footnote-ref-100)
101. Voyez tome VII, p.471, note *b,* et p. 344 note 1. Ces opéras ont été imprimés, le premier en 1717, le second en 1720. Quant aux *Fragments de Lulli*, ils l’ont été en 1702 même ; ils contiennent du *Bourgeois gentilhomme*: 1° (dans les scènes I et II de leur Ire entrée) le long Dialogue de la scène II *de* l’acte I (n° 4) ; 2° (dans la scène v de leur IIIe entrée) les deux Menuets et le chœur final, composant, au *Ballet des Nations*, les entrées V et VI. [↑](#footnote-ref-101)
102. Copie Philidor, p.11 ; ci-dessus, p. 54, où, à la fin, se lit *aux bois*. —Cette chanson est mise fort haut, à la clef des hautes-contre, et sort de ce diapason delà voix de Molière qu’a fait connaître au lecteur (tome IV, p. 264 et 265) l’air de Moron (également noté dans une partition par Philidor), et qu’indiquent bien encore, dans les copies du même musicien, quelques passages de la scène III de la *Pastorale comique,* où Molière parodiait la voix profonde de d’Estival (voyez tome VI, p. 191 et note 4 ; p. 196), ainsi que l’imitation qu’il faisait entendre de la basse élevée de Gave, à la scène vin du *Sicilien* (voyez tome VI, p. 232, note 1 et p. 296 ; p. 255 ; si nous ne rappelons pas la jolie chanson du *Fagotier* à sa bouteille, celle de toutes que Molière chantait certainement de sa voix la plus naturelle, c’est que nous n’avons par malheur aucune notation authentique de son chant à lui : voyez tome VI, p. 121 et 122). Molière transposait-il donc cet air de M. Jourdain ? On peut toujours le supposer. Pourquoi cependant Philidor, qui avait sans nul doute entendu Molière, aurait-il commis une inexactitude au milieu d’une partition régulièrement disposée ? Nous inclinons plutôt à croire que Molière chantait la plainte amoureuse telle qu’elle est ici écrite et achevait ainsi de la rendre niaise et ridicule dans la bouche de M. Jourdain ; il employait un effet comique analogue à celui dont une note de Lulli, qui l’a prescrit expressément pour un autre de ses airs, donnera tout à fait l’idée, « Forestan, lit-on à l’acte II des *Fêtes de l’Amour et de Bacchus*, affecte de faire l’agréable, et quitte son ton naturel de basse pour chanter en fausset. » (Page 32 du livret de 1672.) On remarquera la manière bouffonne dont il est indiqué que se prolongeait, sur deux notes, comme avec un sanglot, la syllabe finale à *e* muet de *cruelle.* [↑](#footnote-ref-102)
103. Copie Philidor, p. 35 ; ci-dessus (scène x de l’acte II), p. 69 et 70. — Cet engageant menuet que Lulli donna à chanter au Maître de danse se trouve intimement lié au texte de Molière, qu’il peut seul expliquer et animer, et nous en paraît aussi inséparable que l’air de Janneton. Il était emprunté par le compositeur à sa partition récente des *Amants magnifiques* ou plutôt du *Divertissement royal ;* au carnaval précédent, devant les mêmes spectateurs, il avait été dansé deux fois par la troupe de Faunes qui assiste au duo du *Dépit amoureux* (voyez le IIIe intermède du *Divertissement,* tome VII, p. 430, et p. 472, n° 11 et 14). Il se lit, tel qu’à la page suivante, noté pour les dessus de violon, avec quelques petits traits de plus, de bien légères variantes, et accompagné de quatre autres parties, au feuillet 23 v° de la copie du Conservatoire dont nous avons eu à parler à la fin du tome VII. — Comme on le voit, dans cet arrangement des mots sous les notes du menuet, le compositeur aurait plus d’une fois pu mieux observer la prosodie, et cela lui était bien aisé. Mais les paroles saccadées entre les *la la la* du Maître à danser ne peuvent être que tout à fait improvisées et au hasard adaptées à la mélodie ; leur emploi semble très-spirituellement répondre à l’imprévu des faux mouvements de M. Jourdain, et le prosaïsme en est marqué d’une façon plaisante sur les deux dernières syllabes de *remuez* et *d’estropiés*, qu’il faut sans doute prononcer en diphtongues à l’aide d’une très-brève petite note. — Le Livret ne nous apprend point qui fit à la cour le personnage du Maître à danser ; mais la notation de cet air à la clef employée alors pour les plus hauts dessus permet presque d’affirmer que ce fut un page ou une femme travestie qui le chanta en montant de son mieux à la voix des violons ; sans doute il pouvait être baissé, transposé (à l’octave par exemple, pour un ténor élevé), et la clef, s’il s’agissait d’un morceau détaché, imprimé à l’usage du publie, ne prouverait pas grand’chose ; mais les portées qu’on a sous les yeux sont transcrites d’une copie régulière de partition, copie destinée à un chef d’orchestre ou à des musiciens qui la savaient lire et réduire au clavecin, modifier au besoin ; il n’y avait aucun motif de jamais changer pour eux la vraie clef, celle qui répondait à la voix choisie par le compositeur et entendue à l’origine. Philidor avait assisté aux répétitions et aux représentations dirigées par le maître qu’il admirait, et, on peut le croire, il n’eût voulu en rien altérer ses souvenirs. Cette circonstance de l’organe tout féminin du petit Maître à danser n’est pas absolument indifférente ; elle était assurément faite pour donner plus dépiquant à la scène où il tient si fièrement tète au terrible Maître d’armes (voyez, la fin de la note 4 de la page 60). Maintenant il est assez probable que Molière avait dans sa troupe même l’acteur qui convenait à ce caractère on qui peut-être en avait donné l’idée. S’il fallait désigner quelqu’un par conjecture, on pourrait songer, non pas à Baron, qui avec ses dix-sept ans était, pour la voix, à l’âge le plus ingrat, mais à Mlle de Brie, que son rôle peu fatigant de Dorimène faisait paraître seulement à la fin du troisième acte. [↑](#footnote-ref-103)
104. A partir du 17 : voyez la *Notice,* p. 248. [↑](#footnote-ref-104)
105. On a, par erreur, substitué 1670 à ce premier chiffre 167 1, dans les anciennes éditions qui donnent ce titre avec dates. [↑](#footnote-ref-105)
106. On pourra toujours expliquer ainsi le choix du sujet, même en admettant que le désir de trouver l’emploi d’un beau décor ait fait chercher quelle fable permettrait de le placer. C’est ce que ferait croire la tradition que voici : « *Psyché*… fut, dit-on, commandée à Molière, afin d’utiliser un enfer célèbre que le Garde-meuble du Roi … avait en magasin. » (M. L.Celler, *Les Décors*…*au XVIIe siècle*, p. 75 et 76.) Il avait servi pour *Ercole amante*, en 1662 (*ibidem*, p. 127). – Une toile, dont on ne veut pas perdre la dépense, obligeant deux hommes de génie à s’associer pour une œuvre charmante ! ce serait un trait singulier de l’histoire des petites causes qui ont amené de mémorables effets. [↑](#footnote-ref-106)
107. Robinet, dans sa Lettre en vers du *24* janvier 1671, renvoie, dès cette date, au livre du ballet, qui, dit-il, se délivre

     Chez Balard, imprimeur du Roi. [↑](#footnote-ref-107)
108. *La Vie de M. de Molière*, p. 281 et 282. [↑](#footnote-ref-108)
109. Bret, au tome VI, p. 130 et 131 des *Œuvres de Molière*, Paris, 1773. [↑](#footnote-ref-109)
110. Virgile, *Eglogue* III, vers 109. [↑](#footnote-ref-110)
111. Voyez ci-après, p. 367. [↑](#footnote-ref-111)
112. Robinet nomme, à la marge, *Mlle de Brie*. [↑](#footnote-ref-112)
113. En parure et appareil : le mot est italien (*concio*). [↑](#footnote-ref-113)
114. En marge : *M. le Baron* (sic). [↑](#footnote-ref-114)
115. En marge : Mlles du Croisi et de la Torillière. [↑](#footnote-ref-115)
116. Des traits semblables au javelot de Céphale, auquel nulle proie ne pouvait échapper. [↑](#footnote-ref-116)
117. *Les Intrigues de Molière et celles de sa femme* ou *la Fameuse comédienne*, édition de M. Livet, p. 22-24. [↑](#footnote-ref-117)
118. *Ibidem*, note de M. Livet, aux pages 167 et 168. [↑](#footnote-ref-118)
119. Voyez la *Notice* de *Mélicerte*, au tome VI, p. 144. [↑](#footnote-ref-119)
120. *Œuvres de Molière* (édition de 1845), tome V, p. 503 et 504. [↑](#footnote-ref-120)
121. *Œuvres* (édition de 1742), tome III, *Vie de M. Corneille*, p. 117. [↑](#footnote-ref-121)
122. *Lettre en vers à Monsieur,* du 26 novembre 1672, écrite le lendemain de la première représentation de *Pulchérie.* [↑](#footnote-ref-122)
123. *Recherches sur Molière,* par Eud. Soulié, p. 278 et 279. [↑](#footnote-ref-123)
124. *Ibidem,* p. 281. [↑](#footnote-ref-124)
125. *Ibidem*, p. 279. [↑](#footnote-ref-125)
126. *Ibidem*, p. 89. [↑](#footnote-ref-126)
127. Page 639, dans l’article Michel Baron. [↑](#footnote-ref-127)
128. *Lettre en vers a Monsieur*, du 26 novembre 1672. — Robinet avait déjà parlé d’elle, cette fois avec de grands éloges, dans sa *Lettre* du 3 octobre 1671. Mlle Turpin avait charmé *Monsieur.* [↑](#footnote-ref-128)
129. *Lettre en vers à Monsieur*, du 1er août 1671. [↑](#footnote-ref-129)
130. Voyez Jal,*Dictionnaire critique de Biographie et d’Histoire*, p. 156. [↑](#footnote-ref-130)
131. Ci-après, p. 261, et à la note de cette même page. [↑](#footnote-ref-131)
132. Voyez au tome II, la fin de la note 3 de la page 53. [↑](#footnote-ref-132)
133. *Lettre à Monsieur* du 3 octobre 1671 – La lettre du 1er août 1671 (voyez ci-dessus, p. 259) n’avait donné que dix ans tout au plus à Mlle du Croisy. Ce n’est pas évidemment dans la lettre du 3 octobre qu’est l’erreur. Comment la petite comédienne n’aurait-elle eu que dix ans en 1671, puisque nous la voyons chargée, cette année-là, du rôle d’une des sœurs de Psyché, et, en janvier 1672, de celui de Zéphire ? Elle était, sans nul doute, cette Marie-Angélique, fille du comédien Gassot du Croisy, laquelle plus tard épousa Paul Poisson. L’acte de société du 3 mai 1673 fut signé par elle ; et l’on y apprend qu’elle ne fut alors reçue dans la troupe que sous l’autorité et responsabilité de son père, étant fille mineure, âgée de quinze ans. Voyez *La Comédie française*, par M. Jules Bonassies, p. 23-25. [↑](#footnote-ref-133)
134. *Lettre en vers à Monsieur*, du 23 janvier 1672. [↑](#footnote-ref-134)
135. Scène II. [↑](#footnote-ref-135)
136. Voyez à la fin de notre tome I. [↑](#footnote-ref-136)
137. Parmi les représentations de cette dernière période, il y a surtout à citer les vingt-neuf qui furent données en 1703, du Ier juin au Ier août. De grandes dépenses avaient été faites pour les décorations, les machines et les ballets de cette mémorable reprise de *Psyché*. Les rôles de l’Amour et de Psyché furent alors joués par Baron, fils du célèbre acteur, et par Mlle Desmares. On disait d’eux ce que l’on avait dit de Baron père et de Mlle Molière, qu’ils étaient épris l’un de l’autre. – Voyez la *Notice* de M. Marty-Laveaux, au tome VII des *Œuvres de Corneille*, p. 286. [↑](#footnote-ref-137)
138. Voyez, dans *le Moniteur universel* du 25 août 1862, le feuilleton de Théophile Gautier. [↑](#footnote-ref-138)
139. Voyez *Le Parnasse français* de Tillon du Tillet, p. 381 ; *L’Eloge de Fontenelle* au tome XXVII, p. 264, de l’*Histoire de l’Académie des inscriptions et belles-lettres* ; et le *Mercure* d’ avril 1728, p. 794. *Le Parnasse* et *L’Eloge* disent que Fontenelle eut part à l’opéra. [↑](#footnote-ref-139)
140. Voyez plus loin, à l’*Appendice de Psyché,* p. 370 et 371. [↑](#footnote-ref-140)
141. *Bibliographie moliéresque* de M. Paul Lacroix, p. 19. [↑](#footnote-ref-141)
142. Il faut lire 1671, et ci-après, p. 267, « l’hiver de 1670-1671 » : ce sont les titres des anciennes éditions qui ont induit Voltaire en erreur ; voyez ci-dessus, p. 245, note 2. [↑](#footnote-ref-142)
143. Ces deux derniers mots, *aimable* et *quoique*, ont été omis dans l’édition de 1764 : est-ce du fait de Voltaire lui-même ou seulement de son imprimeur que le premier jugement, celui de 1739, a été si gravement modifié ? [↑](#footnote-ref-143)
144. Il fallait dire « dans sa soixante-cinquième année, » Corneille étant né le 6 juin 1606. [↑](#footnote-ref-144)
145. La distribution des rôles est donnée tout entière au livret, que nous reproduisons ci-après (p. 367) ; voyez aussi la *Notice*, p. 251 et suivantes, 258 et suivantes. [↑](#footnote-ref-145)
146. L’inventaire, daté de mars 1673 et publié par M. Eud. Soulié, contient la description des costumes que porta la femme de Molière dans ce rôle ; il peut donner à croire que la petite fille de Molière, âgée en 1671 de cinq à six ans, eut le plaisir de paraître, costumée sans doute en Amour, dans la brillante tragédie-ballet : voyez la *Notice* ci-dessus, p. 266 et 256. [↑](#footnote-ref-146)
147. M. Fritsche observe que Molière avait probablement lu ces deux noms grecs dans un livre écrit en latin et fort répandu au commencement du dix-septième siècle, la *Mythologie de Natalis Cornes* (Noël Conti : voyez livre IV, chap. XV, édit. de Francfort, 1584, p. 415). Le premier n’a jamais désigné aucune des Grâces chez les auteurs anciens, qui pourtant leur ont donné plusieurs noms différents ; il a sans doute, par suite de quelque confusion ou altération, été substitué à celui d*’Aglaïa,* l’une des trois Grâces d’Hésiode. Le second au contraire rappelle tout à fait celui de *Phaenna,* l’une des deux qu’on honorait à Sparte ; il se trouve deux fois, dans la *Description de la Grèce* de Pausanias au livre III (*Laconiques*), chap. XVIII, 6, et au livre IX (B*éotiques*), chap.XXXV, 1. [↑](#footnote-ref-147)
148. Ce personnage est évidemment le même que celui qui au livret (ci-après, p. 367) est désigné par son titre de *Capitaine des gardes* du roi père de Psyché. [↑](#footnote-ref-148)
149. Voici comment la liste des acteurs de la pièce et des intermèdes est divisée dans l’édition de 1734 :

     Acteurs.

     Acteurs du Prologue.

     Flore.

     Vertumne, dieu des jardins.

     Palémon, dieu des $270$ eaux.

     Vénus.

     L’Amour.

     Égiale, Phaène, Grâces.

     Nymphes de la suite de Flore, chantantes.

     Dryades et Sylvains de la suite de Vertumne, dansants.

     Sylvains, chantants.

     Dieux des fleuves de la suite de Palémon, dansants.

     Dieux des fleuves, chantants.

     Nayades.

     Amours de la suite de Vénus, dansants.

     Acteurs de la Tragi-Comédie.

     Jupiter.

     Vénus.

     L’Amour.

     Zéphyre.

     Éciale, Phaène, Grâces.

     LeRoi, père de Psyché.

     Psyché.

     Aclaure, Cidippe, sœurs de Psyché.

     Cléomène, Acénor, princes, amants de Psyché.

     Lycas, capitaine des gardes.

     Deux amours.

     Ledieu d’un fleuve.

     Suite du Roi.

     Acteurs des intermèdes.

     *Premier intermède*.

     Femme désolée, chantante.

     Deux hommes affligés, chantants.

     Hommes affligés, Femmes désolées, dansants.

     *Second intermède*.

     Vulcain.

     Cyclopes, dansants.

     Fées, dansantes.

     *Troisième intermède*.

     Un Zéphyre, chantant.

     Deux Amours, chantants.

     Zéphyrs, dansants.

     Amours, dansants.

     *Quatrième intermède*.

     Furies, dansantes.

     Lutins, faisant des sauts périlleux.

     *Cinquième intermède. Noces de l’amour et de psyché*.

     Apollon.

     Les Muses chantantes.

     Arts travestis en bergers galants, dansants.

     Bacchus.

     Silène.

     Deux satyres, chantants.

     Deux satyres, voltigeants.

     Égypans, dansants.

     Ménades, dansantes.

     Mome.

     Polichinelles, dansants.

     Matassins, dansants.

     Mars.

     Guerriers portant des enseignes.

     Guerriers portant des piques.

     Guerriers portant des masses et des boucliers.

     Chœur des Divinités célestes. [↑](#footnote-ref-149)
150. Les éditeurs des *Œuvres de Molière,* y compris les plus anciens, ont longtemps placé *les Fourberies de Scapin* avant *Psyché.* C’était ne pas tenir compte de la représentation de cette seconde pièce aux Tuileries, pour le Roi, qui eut lieu le 17 janvier 1671, mais seulement de la représentation sur le théâtre du Palais-Royal, postérieure de deux mois exactement (24juillet) à la première de *Scapin* au même lieu. Voyez plus haut, p. 245, les dates marquées au titre de *Psyché.* [↑](#footnote-ref-150)
151. Avec quelques souvenirs de Plaute : voyez ci-après, vers la fin de la scène vi de l’acte II, p. 473 et note 1. [↑](#footnote-ref-151)
152. *L’Art poétique*, chant III, vers 395. [↑](#footnote-ref-152)
153. *Ibidem*, vers 396. [↑](#footnote-ref-153)
154. Par Voltaire, par exemple : voyez son *Sommaire*, ci-après, p. 406. [↑](#footnote-ref-154)
155. Voyez ci-après, p. 399. [↑](#footnote-ref-155)
156. C’est le héros de l’*Histoire joyeuse et récréative de* Till Ulespiegle, traduite en français d’un livre écrit (en bas allemand) au quinzième siècle. La première impression de *Till Eulenspiegel* (en haut allemand) est de 1519. De nombreuses impressions et, vers le milieu du dix-septième siècle, les gravures de Lagniet l’avaient popularisé chez nous. [↑](#footnote-ref-156)
157. Vieux mot tiré du latin *ancilla :* voyez le *Dictionnaire de M. Godefroy*, tome I, p. 282. [↑](#footnote-ref-157)
158. Si bien (que…). [↑](#footnote-ref-158)
159. *L’Art poétique*, chant III, vers 398. [↑](#footnote-ref-159)
160. Voyez l’*Histoire du théâtre français* des frères Parfaict, tome IV, p. 324-320. On peut comparer *les OEuvres de Tabarin,* dans la *Bibliothèque gauloise* (Paris, 1858, p. 259 à 263). [↑](#footnote-ref-160)
161. *Les Œuvres de Tabarin*, p. 264-270. Cailhava (*de l’Art de la comédie*, tome II, p. 335) donne une analyse un peu différente de cette farce de Tabarin. On croira sans peine que celui-ci introduisait souvent des variantes dans son canevas. [↑](#footnote-ref-161)
162. Voyez la *Seconde nuit, fable* v, dans *les Facétieuses nuits de Straparole*, *traduites par Jean Louveau et Pierre de Larivey*, tome Ier, p. 150-151 (Paris, P. Jannet, 1857). — Ces traductions sont du seizième siècle. [↑](#footnote-ref-162)
163. *Histoire du théâtre français*, tome IV, p. 323. [↑](#footnote-ref-163)
164. Voyez notre tome Ier, p. 8. [↑](#footnote-ref-164)
165. Voyez ci-après, p. 406, le *Sommaire* de Voltaire. [↑](#footnote-ref-165)
166. Voyez la *Notice* sur *Dom Juan*, tome V, p. 51 -53. [↑](#footnote-ref-166)
167. *Œuvres de Molière*, tome VIII, p. 466. [↑](#footnote-ref-167)
168. 1 volume in-12 (la Haye, chez Jean Strik, 1685), p. 36. [↑](#footnote-ref-168)
169. Voyez aux pages 989 et 990. [↑](#footnote-ref-169)
170. *Le Roi s’amuse*. [↑](#footnote-ref-170)
171. Le Scapin était alors Giovanni Bissoni. [↑](#footnote-ref-171)
172. Voyez notre tome Ier, p. 241-378. [↑](#footnote-ref-172)
173. Molière et la Comédie italienne (Paris, 1867), p. 347 [↑](#footnote-ref-173)
174. Acte II, scène VII. [↑](#footnote-ref-174)
175. Flaminio Scala, dit *Flavio*, fit imprimer, en 1611, son théâtre, « qui n’est pas dialogué, mais seulement exposé en simples canevas » *(Histoire du théâtre italien*, par Louis Riccoboni, tome Ier, p. 39). [↑](#footnote-ref-175)
176. Acte II, scène IV. [↑](#footnote-ref-176)
177. Tome II, p. 25 et 26 (addition de la Monnoye). [↑](#footnote-ref-177)
178. *Les Fourberies de Scapin*, acte III, scène III. [↑](#footnote-ref-178)
179. *Le Pédant joué*, acte III, scène II. [↑](#footnote-ref-179)
180. La Vie de M. de Molière, p. 13 et 14. [↑](#footnote-ref-180)
181. *La Métromanie*, acte III, scène VII. [↑](#footnote-ref-181)
182. Voyez à la page 116 de la *Revue des Provinces*, de janvier 1865, déjà citée. [↑](#footnote-ref-182)
183. *La Sœur,* acte I, scène IV (la dernière de l’acte, marquée III, par faute, dans l’édition originale). [↑](#footnote-ref-183)
184. *La Emilia*, acte I, scène v. — Quelque chose d’à peu près semblable se trouve dans une comédie de Pierre de Larivey, *la Constance,* imitée, presque traduite de l’italien de Girolamo Razzi, acte IV, scène II. On peut douter si c’est Luigi Groto que Molière a imité. Ginguené, *Histoire littéraire d’Italie,* tome VI, p. 188, analyse une scène où il y a le même jeu, dans *la Cassaria* de l’Arioste (acte IV, scène II). [↑](#footnote-ref-184)
185. En marge : *Pièce nouvelle de M. de Molière*. —Les deux premières représentations et celle du 23 juin sont les seules pour lesquelles le *Registre* fasse connaître l’autre pièce complétant le spectacle. [↑](#footnote-ref-185)
186. Voyez le tableau des *Représentations à la cour*, à la page 557 de notre tome Ier. [↑](#footnote-ref-186)
187. *Ibidem*, *Représentations à la ville*, p. 548. [↑](#footnote-ref-187)
188. Chant III, vers 399. Le changement de *s’enveloppe* en l’*enveloppe* n’est que dans des éditions relativement récentes. Brossette, sans le recevoir dans son texte, semblait le conseiller. [↑](#footnote-ref-188)
189. Pages 989-991. [↑](#footnote-ref-189)
190. Elle avait été jouée les 11, 13 et 15 mai 1736. [↑](#footnote-ref-190)
191. Depuis le 23 avril 1727. [↑](#footnote-ref-191)
192. *La Comédie française*…par M. Jules Bonnassies, p. 60 et 61, à la note. [↑](#footnote-ref-192)
193. Brécourt mourut au mois de mars de cette année. [↑](#footnote-ref-193)
194. A la page 991. [↑](#footnote-ref-194)
195. Voyez la *Notice* sur cette pièce, au tome V, p. 267 et 268. — Rappelons que Villiers, dans *la Vengeance des marquis,* scène vu, a parlé du masque de Mascarille sous lequel Molière « contrefaisoit d’abord les marquis ». M. Victor Fournel a exprimé des doutes à ce sujet *[les Contemporains de Molière,* tome Ier, p. 327, à la note 4). M. Despois, aux pages 90 et 91 de notre tome Ier, pense, comme lui, qu’on aurait peine à admettre le Mascarille des *Précieuses ridicules* ayant paru sous le masque ; mais que s’il s’agissait du *Mascarille* de l’*Étourdi* joué en province, il n’y aurait pas les mêmes raisons d’incrédulité. [↑](#footnote-ref-195)
196. Le vers 291, acte I, scène III. Voyez, au tome IV des *Œuvres de Corneille*, la *Notice* du *Menteur*, p. 127. [↑](#footnote-ref-196)
197. Nous ne savons trop si le chevalier de Monhy *(Tablettes dramatiques*, p. 105) n’a pas voulu parler de tous les acteurs de notre comédie : « L’usage ancien des masques, dit-il, s’est encore conservé dans cette pièce. » Veut-il dire qu’il en était ainsi du temps même où il écrivait ses *Tablettes*, publiées en 1752 ? Ou n’a-t-il fait qu’interpréter à sa manière le *Mercure* de 1736 ? [↑](#footnote-ref-197)
198. *L’Opinion du parterre*, année 1812, p. 147 et 148. [↑](#footnote-ref-198)
199. Comme le fait remarquer M. Fritsche, ce nom, dans *la Jérusalem délivrée* du Tasse, est celui d’un farouche guerrier circassien : voyez la stance LIX du chant II. Molière se souvenait-il de l’avoir lu précisément là ? En le donnant à cette espèce de compère de Géronte, il ne semble pas y avoir attaché de signification bien particulière ; il ne l’a employé qu’ici et dans la seconde des lettres apportées par Ariste à la dernière scène des *Femmes savantes.* [↑](#footnote-ref-199)
200. Et reconnue fille d’Argante, amante de Léandre. (1734.) [↑](#footnote-ref-200)
201. Scapin, valet de Léandre. (*Ibidem*.) — Sur le caractère de ce *zanni,* voyez ci-dessus la *Notice*, p. 305. — « Callot, dans ses Petits danseurs, dit M. Maurice Sand (tome II, p. 227), représente le Scappino italien de son temps, vêtu d’habits amples comme Fritellino, le masque et la barbe, le manteau, le grand chapeau à plumes et le sabre de bois. C’est encore ainsi que Donis de Milan, directeur de troupe, jouait les rôles de valet en 1630 a. Mais passant sur la scène française, avec Molière et Regnard, son costume se mélange avec celui des Beltrame, des Turlupin et des Jodelet. Il quitte le masque, prend des vêtements rayés vert et blanc, ses couleurs traditionnelles.… Le Scappino.… (planche 40) qui parut sur le théâtre italien de Paris en 1716 reprit le costume de Brighella un peu modernisé, et continua les rôles créés par l’ancien Briguelle et par Mezzetin. » Les couleurs indiquées (p. 371) pour cette planche datée de 1716 sont : « Toque, veste, culotte blanches à brandebourgs bleus. Manteau bleu à brandebourgs blancs. Bas blancs. Souliers de peau blanche à rosettes bleues. » Autant qu’on en peut juger par la pauvre gravure mise au-devant de la pièce dans l’édition de 1682, Molière, sans prendre le masque, ne portait pas un costume très-différent de celui que montrent la planche de M. Maurice Sand et celle de l’*Histoire du théâtre italien* de Riccoboni, reproduite dans le *Molière et la Comédie italienne* de M. Moland (p.157) ; il avait de plus que le Scapin moderne italien une fraise au cou, et ce qu’il rappelait, ce semble, le mieux par l’habit, comme il le rappelait tout à fait par le caractère du rôle, c’était la figure du Mascarille de *L’Étourdi,* telle, croyons-nous, qu’elle a été représentée, mais jeune encore et élégante (eu face du ridicule marquis des *Précieuses*) dans le joli frontispice qui orne le tome Ier du recueil de 1666. – a Les *zanni* dépenaillés de Callot, dans la danse ou la gesticulation violente où il les a si admirablement saisis, agitent autour d’eux d’étranges pans d’étoffe ; mais quand ils cessaient ce jeu effréné, ils pouvaient les dénouer assez largement pour en faire une sorte de sac n’accusant presque plus aucune forme de leur corps. A voir l’ample habit de *Scappino,* l’idée pourrait venir, à qui voudrait subtiliser, qu’à la rigueur il ne serait pas impossible que ce fût là l’enveloppe ridicule dont Boileau, plus ou moins métaphoriquement, accusait Scapin, et le poète qui en forçait le rôle, de s’être affublés à la honte de leur art. Mais jamais, suivant toute apparence, le costume de Molière n’a même vaguement rappelé ces premiers types italiens et pu suggérer une pareille comparaison avec eux ; c’est bien certainement à l’accessoire des tréteaux tabariniques, au vrai sac employé par Scapin pour la plus fameuse sans doute de ses fourberies que Boileau entendait faire allusion. [↑](#footnote-ref-201)
202. Il y a dans les éditions de 1671, 74, 82, et dans les trois étrangères, cette interversion fautive : « Scapin, valet d’Octave, etc. — Silvestre, valet de Léandre. » [↑](#footnote-ref-202)
203. Voyez sur ce nom aux Acteurs de *Monsieur de Pourceaugnac*, tome VII, p. 233, note 4. [↑](#footnote-ref-203)
204. Carle, ami de Scapin. (1734.) [↑](#footnote-ref-204)
205. Naples est aussi le théâtre de l’activité du *Scappino* de *l’Inavvertito* (voyez tome I. p. 244). [↑](#footnote-ref-205)
206. Le titre de l’édition de 1682 porte : « au mois de février 1672 ; » c’est la date d’une reprise de la pièce à la cour, comme il est dit ci-après, dans la *Notice*, p. 531 et 536. [↑](#footnote-ref-206)
207. *Le Pauvre Diable*, vers 205-507. [↑](#footnote-ref-207)
208. Il dut commencer à s’en occuper vers la fin d’octobre 1671. A la date du 24 de ce mois, l’agent brandebourgeois Beck joignit à son rapport une sorte d’annexe en français (*Beilage*), recueil de petites nouvelles et faits divers sans doute, où il est dit : « Molière travaille par ordre du Roi à faire une nouvelle comédie, qui se puisse ajuster avec ce grand ballet. » Voyez les intéressants extraits des correspondances ou journaux manuscrits de trois agents diplomatiques allemands publiés par M. le docteur W. Mangold, dans le *Molière-Museum*, année 1883 ; celui-ci est à la page 174. [↑](#footnote-ref-208)
209. Scène IV, tome III, p. 415*.* [↑](#footnote-ref-209)
210. *Recherches sur le séjour de Molière dans l’Ouest de la France*, *en* 1648 (Fontenay-le-Comte, 1871), p. 13. [↑](#footnote-ref-210)
211. L’auteur de la *Vie de Molière* qui a été placée en tête du tome Ier de ses *OEuvres* publiées en 1725, à Amsterdam, dit (p. 96) : « On m’a assuré que le caractère de Bobinet est un irait de vengeance contre un bon ecclésiastique nommé Gobinet, célèbre par des écrits de piété, qui se déchaînait contre la Comédie et les Spectacles. » Il s’agit du docteur Charles Gobinet, principal du collège du Plessis-Sorbonne, mort en 1690. Il est auteur de l’ *Instruction de la jeunesse en la piété chrétienne* (1655). Nous ne connaissons de lui que cet écrit, où ne se trouve aucune attaque contre la Comédie. En avait-il, avant 1671, publié d’autres, qui auraient provoqué la malice de Molière ? Il y a eu souvent bien des erreurs dans ces imputations de personnalités. [↑](#footnote-ref-211)
212. Voyez ci-après, p. 536. [↑](#footnote-ref-212)
213. A Châlons, le 21 novembre 1671. [↑](#footnote-ref-213)
214. *Gazette* du 5 décembre 1671, p. 1167. [↑](#footnote-ref-214)
215. Tome IV, p. 311 (édition Chéruel). [↑](#footnote-ref-215)
216. Dans l’édition, du moins, des *Mémoires* qui vient d’être citée, et qui a été donnée d’après le manuscrit autographe. On sait combien diffère le texte des éditions précédentes. Dans la collection Michaud, qui reproduit l’édition d’Amsterdam (1735), la date paraîtrait moins exactement fixée (troisième série, tome IV, p. 470, colonne 2), s’il n’était clair qu’il ne faut pas prendre à la lettre le premier membre de phrase : « *Le jour que Madame arriva*, il y eut un ballet composé de plusieurs entrées qu’on avait prises des anciens ballets ». [↑](#footnote-ref-216)
217. *Gazette* du 5 décembre 1671, p. 1168. — Les dates de l’arrivée de *Madame*, le mardi Ierdécembre 1671, et de la première représentation du ballet, le mercredi 2, sont exactement données dans le rapport de Beck (voyez ci-dessus, p. 529, note 2) daté du 5 décembre. Nous en traduisons quelques lignes : « Le soir (du 2), le Roi fit danser, pour divertir Madame, un beau ballet, qui a été trouvé d’autant plus agréable, qu’on y a réuni tout ce qu’il y avait de mieux dans les ballets donnés depuis plusieurs années. On joua aussi une *comédie contre les Hollandais*, et ce divertissement dura de cinq heures à minuit (p. 175 des extraits). » M. le docteur Mangold n’a pas oublié de noter la manière bizarre dont Beck désigne *la Comtesse d’Escarbagnas*, ayant fait attention surtout au passage de la première scène, où le Vicomte se plaint d’une « fatigante lecture de toutes les sottises de la Gazette de Hollande ; » et il dit fort bien que cette préoccupation singulière montre ce qui avait particulièrement intéressé l’homme politique, auteur du Rapport. Supposons, à sa place, quelque Vadius : il aurait pu ne voir dans la petite pièce qu’une comédie contre Jean Despautère. [↑](#footnote-ref-217)
218. Nous avons abrégé ce *Livre* ou Livret, que nous donnons en appendice, en renvoyant, pour les morceaux pris dans de précédentes pièces de Molière, aux endroits d’où ils ont été tirés. [↑](#footnote-ref-218)
219. *Registre de la Grange*. [↑](#footnote-ref-219)
220. Voyez plus haut, p. 532, note 5. [↑](#footnote-ref-220)
221. Beck (ci-dessus, note 2 de la page 529) dit, à la date du 12 décembre (p. 175 : nous le traduisons), que « le ballet fut dansé le dimanche précédent (*6 décembre*), pour la quatrième fois, en l’honneur de Madame ; et, comme on ne le dansera plus avant Noël, il est venu, pour le voir, tant de monde à Saint-Germain, qu’on pouvait à peine se remuer, si grande était la presse ». [↑](#footnote-ref-221)
222. *Lettre* 237, tome II, p. 465. [↑](#footnote-ref-222)
223. *Mémoires,* tome IV, p. 310. [↑](#footnote-ref-223)
224. Voyez le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, de Pierre Larousse, à l’article Comtesse d’Escarbagnas. [↑](#footnote-ref-224)
225. *Mémoires*, édition in-12, tome XIX, p. 86. [↑](#footnote-ref-225)
226. *Correspondance* traduite par M. G. Brunet, tome I, p. 33 (année 1698). [↑](#footnote-ref-226)
227. *Gazette* du 13 février 1672, p. 167. [↑](#footnote-ref-227)
228. *Gazette* du 20 février 1672, p. 191. [↑](#footnote-ref-228)
229. M. Livet, dans les notes des *Intrigues de Molière et celles de sa femme*, *ou la Fameuse comédienne,* p. 150, dit le 30 novembre 1672. Il s’est trompé, ce qui lui arrive très-rarement. Le *Registre de la Grange* annonce ainsi la mort de la belle-mère de Molière : « Le 17 février de la présente année, Mlle Béjard est morte, pendant que la troupe était à Saint-Germain, pour le ballet du Roi, où on joua la Comtesse d’Escarbagnas. » [↑](#footnote-ref-229)
230. *Œuvres de Molière* (1773), tome VI, p. 426. [↑](#footnote-ref-230)
231. Scène III, tome III, p. 325. [↑](#footnote-ref-231)
232. Marie Ragueneau de l’Estang, qui épousa le comédien Varlet de la Grange le 25 avril 1672 : voyez ci-dessus, à la *Notice* de *Psyché*, p. 260. [↑](#footnote-ref-232)
233. *Registre de la Grange*. [↑](#footnote-ref-233)
234. *Ibidem*. [↑](#footnote-ref-234)
235. Il fut fait grand tapage ce soir-là dans la salle du Palais-Royal, vers la fin sans doute de la représentation de *L’Amour médecin* ; le gros bout d’une pipe à fumer fut même jeté sur le théâtre, Molière étant en scène. Voyez les *Documents inédits sur … Molière…* publiés par M Émile Campardon en 1671, p. 31-47. [↑](#footnote-ref-235)
236. Nous avons parlé du *Fin lourdaud* au tome VII, p. 6 et 7, où il a été dit qu’on avait pu être tenté d’atribuer cette petite pièce à Molière, mais qu’il n’y avait pas d’apparence que cette attribution fut fondée. Il y a peut-être à tenir compte cependant de cette circonstance que voici *Le Fin lourdaud* encadré, à ce qu’il semble, dans *La Comtesse d’Escarbagnas*, honneur qui jusque-là n’avait été fait qu’à une petite pièce œuvre de Molière. [↑](#footnote-ref-236)
237. *Mémoires de Brossette sur Boileau Despréaux*, dans la *Correspondance entre Boileau et Brossette,* publiée par M. A. Laverdet, p. 517. [↑](#footnote-ref-237)
238. *Lycée,* tome V (an VII), p. 453. [↑](#footnote-ref-238)
239. Tome IX, p. 59. [↑](#footnote-ref-239)
240. *Œuvres complètes de Chamfort*, publiées par Auguis (1824), tome II, p. 45. [↑](#footnote-ref-240)
241. *Turcaret*, acte I, scène IV. [↑](#footnote-ref-241)
242. *La Comtesse d’Escarbagnas*, scène V. [↑](#footnote-ref-242)
243. *Turcaret*, acte IV, scène II. [↑](#footnote-ref-243)
244. La Comtesse d’Escarbagnas, scène II. [↑](#footnote-ref-244)
245. *Alain René le Sage,* par M. F. Brunetière, dans la *Revue des Deux Mondes* du *i5* mai 1883, p. 394. [↑](#footnote-ref-245)
246. S’il faut parler des étrangers, *le Moliériste*, du Ieraoût 1881, p. 141, en cite un, Miller, qui, « dans sa comédie The Man of taste, jouée en 1780, a emprunté à la Comtesse d’Escarbagnas la troisième et la sixième scène. » Précédemment, *le Moliériste* (1er août 1880, p. 146 et 147) avait dit : « The Man of taste.… est, en partie, une imitation des Précieuses ridicules et de L’École des maris, avec deux caractères pris des Femmes savantes, et quelques petits discours de la Comtesse d’Escarbagnas. » L’auteur de *l’Homme de goût*, James Miller, a donné, avec la collaboration de Henry Baker, une traduction du théâtre de Molière. [↑](#footnote-ref-246)
247. *La Comtesse d’Escarbagnas,* scène II. [↑](#footnote-ref-247)
248. *L’Enfant prodigue*, acte II, scène III. [↑](#footnote-ref-248)
249. *Etudes sur Molière*, p. 311, et *de l’Art de la Comédie*, tome II, p. 369, à la note. [↑](#footnote-ref-249)
250. *Œuvres de Molière,* tome IX, p. 60 et 61. [↑](#footnote-ref-250)
251. Voyez, au tome VI, la *Notice* de *Mélicerte,* p. 147. [↑](#footnote-ref-251)
252. *De la Comédie française depuis* 1830, par M. Eugène Laugier, p. 73. [↑](#footnote-ref-252)
253. Voyez, au tome VI, la *Notice* de *Mélicerte,* p. 147. [↑](#footnote-ref-253)
254. Sur la distribution des rôles, voyez à la *Notice* ci-dessus, p. 537 et 538. Voici ce que de Beauchamps, dans ses *Recherches sur les théâtres de France* (IIIe partie, *Particularités de la vie de quelques comédiens français*, p. 173), dit du plus jeune des acteurs : « Le petit Gaudon fit le petit Comte dans la troupe de Molière en 1671, dans *La Comtesse d’Escarbagnas*. Je ne sache pas qu’il ait joué d’autre rôle depuis, ni qu’il ait monté sur le théâtre que dans cette occasion. » — La gravure de 1682 est intéressante. Elle montre réunis tous les personnages principaux, excepté Monsieur Harpin. Le petit Comte, une miniature de gentilhomme, en grand habit avec perruque et épée, récite, la tête haute, son Despautère, en face de Monsieur Bobinet, qui l’écoute un doigt levé ; le précepteur de campagne est de mine assez rustre et négligée, il a les cheveux courts, les bouquets de barbe du temps, et porte une espèce de soutane à rabat uni. Monsieur Tibaudier, en robe, penche la tête d’un air doux. Le Vicomte et Julie sont tels que naturellement on se les représente. Ce qui doit être remarqué, c’est que la Comtesse, qui était certainement ridicule de langage, d’accent et de manières, ne semble pas l’être de sa personne ; elle est encore assez jeune, et l’artiste ne l’a point dessinée en charge. [↑](#footnote-ref-254)
255. Le Comte**,** fils de la Comtesse d’Escarbagnas. (1734.) [↑](#footnote-ref-255)
256. Conseiller au présidial d’Angoulême, comme l’avait été Thomas de Girac, un ami de Balzac, dont parle le *Dictionnaire géographique d’Expilly* (tome I, 1762, article Angoulême, p. 191). Les présidiaux répondaient à nos principaux tribunaux d’arrondissement. [↑](#footnote-ref-256)
257. Castil-Blaze a fait remarquer l’analogie qu’il y a entre ce nom et celui d’Harpagon (voyez notre tome VII, p. 51, note 1). [↑](#footnote-ref-257)
258. Receveur des tailles de l’élection d’Angoulême, l’une des cinq de la généralité de Limoges, et d’assez grande importance, puisque, d’après d’Expilly (p. 189), elle était composée de 269 paroisses, « dont la taxe pour la taille *était* de quatre cent mille livres ». [↑](#footnote-ref-258)
259. *Valet*, au lieu de *laquais*, dans l’édition de 1734, ici et à la ligne suivante. [↑](#footnote-ref-259)
260. Le mot de *criquet*, par allusion à une espèce de sauterelle ainsi appelée, s’est dit et se dit encore, d’après l’Académie (1878), de méchants petits chevaux et de petits hommes maigres. Il est bien possible que Molière, en distribuant les rôles, ait donné à la Comtesse le ridicule d’avoir appliqué à quelque gros jeune paysana ce nom expressif, qu’aurait pu recevoir par plaisanterie un fin petit laquais vif et léger. – a Voyez ci-après, p. 560, note 4, une citation d’Aimé-Martin. [↑](#footnote-ref-260)
261. C’est également du livret du *Ballet des ballets* que l’éditeur de 1734 a tiré les « Noms de ceux qui représentaient dans La Comtesse d’Escarbagnas » et « l’ordre et la distribution des actes et des intermèdes de ce divertissement. » [↑](#footnote-ref-261)
262. Le Prologue se composait du premier intermède des *Amants magnifiques* (tome VII, p. 381), et des chants et danses du Prologue de *Psyché* (ci-dessus, p. 271). [↑](#footnote-ref-262)
263. Une ouverture spécialement composée pour *la Comtesse d’Escarbagnas* sans doute : voyez à la    fin de cet *Appendice.* [↑](#footnote-ref-263)
264. Premier intermède de *Psyché* (ci-dessus, p. 297). [↑](#footnote-ref-264)
265. Cérémonie magique de la *Pastorale comique,* représentée dans la troisième Entrée du *Ballet des Muses* (tome VI, p. 191). [↑](#footnote-ref-265)
266. Troisième intermède de *George Dandin* (tome VI, p. 607). [↑](#footnote-ref-266)
267. Entrée d’une Egyptienne, suivie de douze Egyptiens, tirée de la *Pastorale comique* (troisième Entrée du *Ballet des Muses,* tome VI, p. 201). — Entrée de Vulcain, des Cyclopes et des Fées, second intermède de *Psyché* (ci-dessus, p. 313). [↑](#footnote-ref-267)
268. Cérémonie turque du *Bourgeois gentilhomme* (ci-dessus, p. 178). [↑](#footnote-ref-268)
269. Entrée d’italiens, tirée du *Ballet des Nations,* représenté à la suite du *Bourgeois gentilhomme* (ci-dessus, p.223). [↑](#footnote-ref-269)
270. Entrée d’EspagnoIs, tirée du même *Ballet des Nations* (ci-dessus, p. 220). [↑](#footnote-ref-270)
271. Ce septième et dernier acte est suivi, dans le livret, de l’Entrée d’Apollon, de Bacchus, de Mome et de Mars, dernier intermède de *Psyché* (ci-dessus, p. 357). [↑](#footnote-ref-271)
272. Voyez ci-dessus la *Notice*, p. 539, et tome IV, p. 87 et 88. [↑](#footnote-ref-272)
273. Une ouverture substituée par Charpentier à celle que Lulli avait dû écrire pour précéder à la cour, après le grand Prologue, la petite comédie de *la Comtesse d’Escarbagnas* (voyez ci-dessus, p. 601) ; celle-ci formait sans doute le premier des sept actes dont se composait le grand cadre des concerts et ballets de Saint-Germain. La composition de Charpentier servait, suivant toute apparence, d’ouverture générale (et sans autre prologue) à *la Comtesse d’Escarbagnas* et au *Mariage forcé* qui, au Palais-Royal, y était joint comme divertissement : il semble par la disposition même de la partition manuscrite que le nom donné, du moins par Charpentier, à tous les morceaux de cette suite (y compris l’Ouverture, nous en avons compté dix) était La Comtesse d’Escarbagnas ; car entre le septième (une Gavotte) et le huitième (un Trio chanté), on lit ces mots : « Ordre des pièces de la Comtesse d’Escarbagnas » ; sans rien de plus, la fin de la page étant restée en blanc. [↑](#footnote-ref-273)