title : Notices des Œuvres complètes de Molière, tome II.

creator : Louis Moland

copyeditor : (Stylage sémantique) Floria Benamer

publisher : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL

issued : 2016

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/moland\_moliere-oeuvres-tome-01-a-07/

source : Louis Moland (éd), *Œuvres complètes de Molière. Nouvelle édition très soigneusement revue sur les textes originaux avec un travail de critique et d’érudition. Aperçus d’histoire littéraire*, *biographie*, *examen de chaque pièce*, *commentaire*, *bibliographie*, *etc*, tome I, Paris, Garnier-frères, libraires-éditeurs, 1863.

created : 1863

language : fre

# TOME I

# Avertissement.

$I$ Quelques explications sur l’économie et l’ordonnance de cette nouvelle édition de Molière sont indispensables. Voici comment a été entendu et distribué notre travail.

Une étude d’ensemble sur la vie et sur les ouvrages de Molière est placée en tête du premier volume. Elle commence par tracer la généalogie de Molière et préparer son entrée en scène, c’est-à-dire qu’elle fait connaître ses plus illustres devanciers qui furent d’abord ses maîtres, et qu’elle retrace les destinées de l’art de la comédie en France jusqu’au moment où il parut. On donne ensuite sa biographie, dans laquelle on a soin de faire surtout l’histoire de son génie et de ses créations.

Cette biographie est puisée à des sources nombreuses et pourtant bien insuffisantes. « Lorsque nous venons à nous enquérir de la vie, surtout de l’enfance et des débuts de nos grands écrivains et poètes du XVIIesiècle, dit M. Sainte-Beuve en parlant de Pierre Corneille, c’est à grand peine que nous découvrons quelques traditions peu authentiques, quelques anecdotes douteuses dispersées dans les *ana.* » Ce qui est vrai de Corneille est plus vrai encore de Molière, qui n’a pas eu un neveu comme Fontenelle, intéressé à recueillir les souvenirs qui restaient du poète. Molière n’a pas laissé une ligne écrite de sa main ; on n’a découvert de lui, en fait d’autographes, que quelques signatures. Aucun de ses contemporains ne s’est préoccupé de léguer à la postérité $II$ des renseignements un peu précis sur sa personne. Les seuls documents authentiques que nous possédions sont : le registre de La Grange, pour tout ce qui concerne les affaires du théâtre, et la préface de l’édition des œuvres de Molière publiées en 1682 par ce même La Grange, ancien camarade du grand comique, et par Vinot, qui avait été également son ami. Le premier essai de biographie est de 1705, postérieur de trente-deux ans à la mort de Molière, et il est l’œuvre d’un écrivain dépourvu de critique dont Boileau a dit avec un ton de mauvaise humeur : « Il se trompe dans tout, ne sachant pas même les faits que tout le monde sait. » Cet auteur de la première vie de Molière, Le Gallois de Grimarest, s’est borné à recueillir sans discernement tous les bruits répandus et conservés par la tradition orale. Il faut bien pourtant prendre cette compilation telle qu’elle est et s’en servir, puisqu’elle est unique et que Boileau, qui la condamnait si sévèrement, n’a pas jugé à propos de nous dire lui-même ces faits que tout le monde savait de son temps.

Il nous semble que, lorsqu’on entreprend d’écrire la vie de Molière, on doit se garder de deux systèmes également dangereux. Si, d’une part, on n’accepte que les renseignements absolument certains, que les faits rigoureusement prouvés et dans la mesure où ils sont prouvés, on tombera inévitablement dans la pénurie et la sécheresse. On aura quelques dates, quelques rares indications fournies par la Gazette de Loret et les écrivains de l’époque, mais rien de suivi ni de certain, rien d’intime ni de vivant ; un squelette décharné, une charpente nue. Si l’on veut saisir la physionomie de l’homme, démêler son caractère et son esprit, deviner le sens même de ses œuvres et le lien logique qui les enchaîne, on est obligé d’avoir recours à cette histoire moins avérée, moins irréfragable, composée de mille éléments divers : *ana*, pamphlets, pièces satiriques, romans suspects, chroniques scandaleuses compilées à l’étranger, récits d’un premier biographe qui a pu se laisser séduire par des fables, mais qui n’avait du moins aucun intérêt à altérer sciemment la vérité.

Il s’est formé en effet, dans le silence de l’histoire positive, une sorte de légende qui s’est efforcée de la remplacer. Cette légende, dont tous les détails ne sauraient résister sans doute à un rigoureux examen, laisse apercevoir toutefois un fond réel à $III$ travers la plupart des anecdotes hasardées dont elle se compose. Elle explique souvent ce qui, sans elle, devient inexplicable ; elle éclaircit ce qui, sans elle, reste obscur ; il est impossible de n’en pas tenir compte. C’est une œuvre faite, reçue et consacrée, de même que le portrait du grand comédien, qui est vulgarisé par le bronze, le marbre et la gravure, ne sera plus modifié, à quelques contestations qu’il puisse donner lieu. Et en effet, les écrivains qui, en retraçant la vie de Molière, ont le plus vivement attaqué et contredit cette légende, ont bien pu la discuter et la combattre, parce que c’est encore la rappeler ; ils n’auraient osé la supprimer ni la taire.

Mais d’autre part il faut craindre d’encourir un reproche contraire. Accueillir indifféremment ce qui vient de toutes sources ; admettre sur la même ligne les faits pertinemment établis et les commérages indignes de foi, les renseignements auxquels s’attache une légitime autorité et les conjectures plus ou moins téméraires sur lesquelles on va renchérissant depuis près de deux siècles ; entasser les matériaux sans contrôler leur valeur relative ni donner au lecteur le moyen de l’apprécier, serait imiter tardivement Grimarest et produire une composition défectueuse et informe qui ne répondrait plus à l’attente du public.

On doit, disons-nous, tirer parti de la légende qui supplée à demi à ce que l’histoire laisse ignorer de l’existence de Molière, et non la rejeter dédaigneusement. Mais il y a un choix à faire parmi les traditions plus ou moins spécieuses qu’elle nous fournit. Il est temps d’en élaguer ce qui est oiseux et puéril, ce qui, au tort de ne reposer sur rien de solide, joint celui de ne produire aucun résultat ; il est temps surtout d’en éliminer les niaiseries qui y ont afflué avec une singulière abondance. Il convient, au contraire, de mettre à profit les traditions qui offrent de la vraisemblance et qui paraissent avoir eu pour s’établir quelque fondement réel ; il est utile de chercher à démêler la part de vérité qui est mêlée même au mensonge et à l’erreur, et nous croyons que, dans la plupart des cas, il est possible d’arriver à ce discernement. Enfin, il importe de déterminer avec précision la part de crédit que méritent les documents qu’on emploie, et de toujours présenter comme douteux ce qui laisse prise au doute.

Telles sont les règles que nous nous sommes proposé d’observer $IV$ en racontant la vie de Molière. Nous n’avons pas réussi, peut-être, à réaliser tout ce que nous aurions voulu. On reconnaîtra du moins que l’entreprise était louable, et que les travaux de nos devanciers, malgré leurs mérites divers, ne la rendaient pas superflue.

En tête du deuxième volume est placé un tableau de la troupe de Molière. Cette troupe accomplie, « dont il était l’âme, dit Segrais, et qui ne peut avoir de pareille, » fut sa plus laborieuse création. Il était indispensable de faire connaître les membres de cette famille comique, que nous voyons dans plusieurs pièces (*Les Précieuses*, *L’Impromptu*) figurer sous leurs noms de théâtre ou sous leurs véritables noms. De même, à la liste des personnages de chaque comédie on ajoute l’indication des acteurs qui ont créé les rôles ou qui en ont été en possession du vivant de Molière. Ces listes ne sont pas toujours complètes, parce que, pour certains rôles, les renseignements font totalement défaut. Pour tous, non plus, la certitude n’est pas absolue ; il s’est fait des mutations dont il est difficile de tenir compte. Il a suffi d’établir ces listes aussi exactement que possible ; il y a là, en effet, un intérêt qu’il n’est pas permis de négliger, et que les précédents éditeurs ont du reste compris comme nous.

Nous rejetons à la fin du dernier volume l’histoire en quelque sorte posthume de Molière ; il nous parait logique de ne parler de ce qui suivit sa mort qu’après la publication du dernier de ses ouvrages. Cette seconde étude, conçue suivant les mêmes principes que la première, se divise en deux parties : la première comprend les événements auxquels l’inhumation donna lieu, les impressions que la mort de Molière laissa parmi ses contemporains ; elle dit ce que devinrent sa veuve et la fille qui lui survécurent ; elle indique les vicissitudes immédiates de la troupe qu’il avait fondée ; elle rapporte enfin les honneurs rendus à la mémoire de l’illustre poète. La seconde partie fait connaître la destinée des œuvres de Molière jusqu’à nos jours ; elle examine comment, aux diverses époques qui se sont succédé, le goût public s’est comporté à leur égard ; quelles ont été les appréciations les plus remarquables de la critique littéraire, les travaux les plus importants de l’érudition, les principales rectifications et les plus curieuses découvertes. C’est dans cette partie que nous rendons à nos $V$ devanciers les biographes et les éditeurs la justice qui leur est due. Nous donnons à la fin la bibliographie de Molière.

Outre ce double travail, qui ouvre et qui ferme l’ouvrage, chaque pièce est précédée d’une notice que nous avons essayé de faire aussi complète que possible. On y explique les origines de l’œuvre ; on en fait ressortir le sens et la portée ; on cite les jugements, les interprétations, les critiques dont elle a été l’objet. On s’efforce de la placer dans son vrai jour, de lui rendre son à-propos ; on rapporte les faits contemporains qui aident à son intelligence et les circonstances historiques au milieu desquelles elle s’est produite. Rappeler les incidents qui marquèrent les premières représentations, et donner les détails concernant la mise en scène qui nous sont connus ; étudier les principaux caractères au point de vue littéraire et historique, chercher à en distinguer les nuances essentielles, et rétablir la véritable physionomie des personnages lorsqu’elle a été plus ou moins altérée ; discuter enfin la valeur morale de chaque type, et le comparer aux types analogues qui existent dans notre littérature ou dans les littératures étrangères : tels sont les points importants auxquels s’attache encore la notice qui précède chaque pièce.

Les notes placées au bas des pages sont de deux sortes : les unes sont empruntées aux commentaires des éditions précédentes, aux lexiques spéciaux, aux traités qui ont été écrits sur Molière musicien, Molière jurisconsulte, sur les médecins et la médecine au temps de Molière, enfin à tous les ouvrages dont nous avons pu faire notre profit ; celles-ci forment un commentaire *variorum*, où l’on retrouvera les opinions et les impressions de tous nos devanciers et de tous ceux qui ont travaillé sur le même sujet. A ces notes signées du nom de leurs auteurs, nous ajoutons nos propres observations, les éclaircissements que nous jugeons utiles. Une annotation nouvelle est toujours nécessaire dans une nouvelle édition, parce que des documents, des termes de comparaison se révèlent sans cesse ; et aussi parce que la manière de voir, d’entendre et de sentir les œuvres éternellement vivantes change perpétuellement, et que, d’année en année, on y découvre, pour ainsi dire, des aspects différents.

Après les réflexions critiques, dans le sens élevé et favorable $VI$ du mot, ce qui fait le principal objet de ces notes, oc sont les traditions relatives au jeu des acteurs, les proverbes, les expressions tirées des usages, des modes, des exercices et des jeux alors en vogue. Nous n’avons pas négligé non plus le commentaire grammatical ; nous nous sommes plu particulièrement à citer, partout où l’on est tenté de voir des fautes de diction, des exemples puisés dans les auteurs contemporains qui justifient des formes de langage qui ne sont plus les nôtres. Nous avons cherché à introduire dans ces notes le plus de variété possible et à apaiser la curiosité du lecteur, sans toutefois charger les pages d’un trop lourd fatras. Nous ne risquons que de rares et timides censures, parce que nous nous sommes aperçu que cette partie des anciens commentaires est presque toujours malheureuse, et que Molière a presque toujours raison de la présomption de ses juges. Nous nous sommes surtout étudié à comprendre notre auteur et à le faire comprendre.

Mais notre plus grand soin a été donné au texte lui-même. Il a été soumis à une révision attentive, et il présentera une irréprochable correction. Le système que nous suivons est un peu différent de celui qui a été adopté par nos devanciers. Les plus scrupuleux, ceux qui ont recouru aux éditions originales, ont choisi entre les diverses leçons celles qui leur paraissaient les meilleures, et ont indiqué des variantes qu’ils prenaient également partout. Nous avons cru devoir procéder avec plus d’ordre. Nous adoptons, parmi les textes imprimés du temps de Molière, celui que nous jugeons préférable, qui nous semble le plus soigné et le plus correct, et nous le suivons fidèlement d’un bout à l’autre sans nous permettre aucune combinaison arbitraire. Nous donnons les variantes de deux autres textes. Ces trois leçons sont toujours : l’une celle de l’édition *princeps*, l’autre celle de la dernière édition que Molière a pu voir exécuter, la troisième celle de la première édition des œuvres complètes, faite par les soins de La Grange et de Vinot, qu’il est permis de considérer comme la dernière des éditions originales. Nous datons chaque variante, et l’on a ainsi trois textes sous les yeux, trois textes qui représentent la première publication de la pièce, le travail de 1682, et une phase intermédiaire.

Il est évident que les comédies de Molière ont subi, depuis $VII$ le jour où elles furent mises sous presse pour la première fois jusqu’à la formation du recueil de La Grange, des altérations successives où se révèlent souvent des modifications de la pensée ou des variations du langage. Voyez dans *L’Étourdi*, par exemple, à la scène XI du troisième acte, le vers :

Trufaldin, ouvrez-leur pour jouer un momon.

L’édition de 1682 donne :

Trufaldin, ouvrez-leur pour jouer un moment.

Croit-on que c’est une faute d’impression qui a substitué au mot primitif un mot qui ne rime plus ? Il nous parait certain au contraire que ce changement a été fait avec intention : il nous révèle que le mot *momon* avait vieilli rapidement, et qu’il n’était déjà plus très intelligible pour un auditoire de la fin du XVIIesiècle. De même, lorsqu’à la scène X du premier acte on lit comme variante, sous ces mots :

Tu couches d’imposture,

ceux-ci :

Tu payes d’imposture,

on n’aura rien appris, si l’on ne sait que la première forme est dans les éditions de 1663 et de 1673, et la seconde dans l’édition de 1682.

C’est ce qu’il est nécessaire de savoir pour apprécier les modifications de la pensée aussi bien que les variations du langage, et pour discerner ce qui est le premier jet et ce qui est la correction.

Nous avons voulu offrir le moyen de faire ces distinctions, de se rendre compte de ces changements, et assigner ainsi aux variantes, non seulement leur valeur absolue, mais encore leur valeur relative. C’est pour cela que nous indiquons leur source en les datant. Il était indispensable aussi de les faire bien ressortir à l’œil ; dans ce but nous les avons placées au-dessous du texte dont elles font partie, et entièrement séparées des notes. Lorsque, en dehors des trois leçons que nous reproduisons, il se présente une variante intéressante, nous avons soin de la signaler en mentionnant son origine et de la discuter. Nous pensons donner de la sorte à ce travail des variantes une utilité qui nous a paru $VIII$ lui manquer ordinairement. Nous faisons connaître, du reste, dans la notice préliminaire de chaque pièce, les éditions que nous avons choisies et la marche que nous allons suivre ; car toutes les pièces ne se trouvent pas dans les mêmes conditions, et notre méthode n’est pas toujours applicable. Nous posons ici la règle qui nous dirige. Lorsque nous sommes forcés de nous en écarter, nous expliquons à chaque fois le pourquoi et le comment.

Quant à l’exécution matérielle de l’ouvrage, nous n’en parlerons pas, puisqu’il suffit de jeter un regard sur un livre pour lui rendre justice sous ce rapport. On reconnaîtra sans doute que rien n’a été épargné pour que le monument que nous élevons à Molière soit digne de lui.

C’est, à notre avis, une bonne fortune et un honneur que d’être chargé de donner une belle édition de Molière, car on est presque assuré d’être associé pour une part, si humble qu’elle soit, à l’immortalité du grand poète. Nous n’avons rien négligé pour remplir convenablement la tâche qui nous était confiée. Y avons-nous réussi ? c’est ce dont le lecteur jugera.

# Les Deux farces attribuées à Molière. Notice.

$CCXXXIII$ Nous avons dit, à la page LXXX de l’Étude sur la vie et les ouvrages de Molière, que le poète comédien avait composé, outre ses pièces régulières, des farces dont les titres se trouvent en assez grand nombre sur le registre de La Grange. Deux de ces farces nous ont été conservées, et nous les publions. Il est bon, toutefois, de faire précéder cette publication de quelques observations propres à fixer la valeur de ces documents. La comédie improvisée, « all’improviso », avait été mise à la mode par les Italiens ; elle était fort populaire en France, et surtout dans les provinces du Midi, fréquemment visitées par les comédiens d’au-delà des monts. Elle, offrait à l’acteur le moyen de déployer toute son originalité en supprimant l’auteur qui, dans les formes moins enfantines et moins libres de l’art, s’interpose entre lui et le public. Les troupes françaises s’efforçaient de suivre sur ce terrain les Scaramouche, les Arlequin, les Mezzetin, qui y triomphaient : après la grande pièce jouée, et pour finir le spectacle, elles s’y exerçaient sur des canevas imités de la *commedia dell’arte*. Molière, pendant qu’il parcourait les provinces, s’était fait une réputation dans ces jeux comiques. Après son retour à Paris, il continua à donner ces divertissements tant à la ville qu’à la cour. Il paraît avoir toujours joué à l’improvisade. On lit, par $CCXXXIV$ exemple sur le registre de La Grange, à la date de 1665 : « Le vendredi 12 juin, la troupe est allée à Versailles, par ordre du roi, où l’on a joué *Le Favori* (tragi-comédie de Mme de Villedieu) dans le jardin, sur un théâtre tout garni d’orangers. M. de Molière lit un prologue en *marquis ridicule* qui voulait être sur le théâtre malgré les gardes, et eut une conversation risible avec une actrice, qui fit la *marquise ridicule*, placée au milieu de l’assemblée. »

Il est fort probable cependant que, à part Molière et quelques autres comédiens d’élite, nos Français n’improvisaient pas aussi couramment que les Italiens, doués de plus de vivacité d’esprit et aidés par une langue plus souple. On ne se contentait pas sans doute chez nous d’un simple canevas ou programme. On écrivait à peu près les rôles, ne fut-ce que pour bien préciser les situations, pour conserver les détails une fois trouvés et pour n’avoir pas à recommencer le travail à chaque reprise. Il n’en restait pas moins sans doute une assez grande liberté à l’acteur ; on pouvait raccourcir, allonger le dialogue pour les besoins du jour ; l’on y ajoutait, l’on y retranchait sans doute, selon la qualité ou les dispositions de l’auditoire ; on prodiguait aux uns le gros sel, les plaisanteries grivoises, les libres équivoques, dont on était plus sobre pour les autres. Le but qu’on voulait atteindre en rédigeant ces facéties n’était nullement de les fixer d’une manière invariable, mais d’avoir un aide-mémoire bien complet. On ne doit pas s’étonner si les deux crayons de cette sorte qu’il est permis d’attribuer à Molière ne font guère présager l’auteur de *Don Juan* et de *L’Avare.* Molière, certainement, ne les aurait jamais de lui-même mis au jour. Aussi nous les présentons à titre de documents intéressants et ne leur donnons point rang parmi les productions avouées ni complètement avérées du grand comique.

Les deux farces qui sont parvenues jusqu’à nous, et qui ont été imprimées pour la première fois en 1819 par Désoer, sont : *Le Médecin volant* et *La Jalousie du Barbouillé*.

*Le Médecin volant* est l’imitation exacte d’un canevas italien : *Il Medico volante*, ou *Arlecchino medico volante*. Le mot *volante* ou *volant* exprime les tours d’agilité que doit faire l’acteur chargé de ce rôle, valet et médecin tour à tour, sautant d’une fenêtre à l’autre, et de la rue dans la maison. L’attribution de cette ébauche $CCXXXV$ à Molière a beaucoup de probabilité. On lit dans la préface des *Véritables Précieuses*, de Somaize : « Il (Molière) a imité, par une singerie dont il est seul capable, *Le Médecin volant*, et plusieurs autres pièces des Italiens. » Boursault versifia plus tard ce même canevas, et fit représenter sa pièce à l’hôtel de Bourgogne en 1661.

*La Jalousie du Barbouillé* appartient plutôt à la tradition de la farce française ; elle offre, comme nous l’avons dit, les premiers linéaments du troisième acte de *Georges Dandin*. Nous croyons que cette farce est la même que celle qui se trouve fréquemment inscrite sur le registre de La Grange sous le titre de *La Jalousie de Gros-René*, notamment à la date du 25 décembre 1660.

*Le Médecin volant* est inscrit pour la première fois sur ce registre à la date du 18 avril 1659. Il y est indiqué à plusieurs reprises comme ayant été représenté devant le roi, et il parait avoir partagé avec *Le Docteur amoureux* la faveur du monarque.

Dans l’une et l’autre de ces petites pièces, on remarquera des scènes d’un comique grossier, mais on en trouvera aussi où il y a beaucoup de vivacité, de la vigueur même et une raillerie incisive.

# Notice préliminaire de *L’Etourdi*

$3$ C’est à Lyon, en 1653, que Molière fit représenter *L’Étourdi ou les Contre-Temps*, qui doit être considéré comme sa première comédie et son véritable début. Œuvre de verve et de gaieté, cette pièce n’a ni prétention philosophique ni visée morale ; elle n’a d’autre but que de divertir et amuser. Il s’agit d’une belle esclave laissée en gage par des Égyptiens ou Bohémiens entre les mains d’un vieillard. Deux amants, deux rivaux, cherchent à la tirer des mains de ce vieillard et se la disputent l’un à l’autre. L’un d’eux a pour valet un de ces maîtres fourbes qui conduisaient l’action dans la comédie latine et la comédie italienne. Cet artisan de ruses invente coup sur coup les plus ingénieux stratagèmes pour livrer à son maître la jolie captive ; mais ces stratagèmes sont tous déjoués par l’intervention malencontreuse de celui-là même qu’il veut servir. Celui-ci est un étourneau, une tête de linotte, ayant bon cœur et peu de cervelle ; maladroit et généreux, inattentif et remuant. Autant le valet met de persévérance « à relier ce qu’un brouillon dénoue, » autant le maître semble s’acharner à se jeter au milieu des trames qui sont ourdies en sa faveur et à les détruire tour à tour. Telle est la donnée fondamentale de cette comédie.

On a recherché avec soin tous les éléments qui ont servi à Molière pour construire sa pièce. On a constaté de nombreuses imitations, de nombreux emprunts. Ainsi, Molière n’a pas mis $4$ d’abord à contribution moins de deux ou trois comédies italiennes. Colle où il a le plus largement puisé est *L’Inavvertito*, *ovvero Scappino disturbato è Mezzetino travagliato* (Le Malavisé ou Scapin déconcerté et Mezzetin tourmenté). Cette comédie, œuvre de Nicolo Barbieri, dit Beltrame, à la fois auteur comique et comédien, avait été imprimée en 1629. Elle a fourni à Molière ce personnage du Malavisé ou de l’Étourdi, puis la plupart des ressorts qui sont mis en œuvre, des stratagèmes que le fourbe invente et des inadvertances qui les font échouer.

L’*Emilia*, comédie de Luigi Grotto surnommé *il cieco d’Adria*,a servi à Molière à dessiner plus vivement ce type du roi des fourbes, Mascarille, et lui a suggéré plusieurs situations, l’intrigue romanesque, le déguisement de Lélie et les frasques qu’il commet sous son costume arménien.

Plusieurs passages rappellent, en outre, *L’Angelica*, de Fabritio de Fornaris, *detto il capilano Crocodillo*. Voilà la part du théâtre italien.

On a signalé aussi, au cours du dialogue, des réminiscences de Térence et de Plaute.

Notre ancienne littérature française peut revendiquer l’idée première de la scène où Lélie et Mascarille persuadent à Anselme que Pandolfe est mort et lui escroquent ainsi de l’argent. Il y a dans *Les Contes d’Eutrapel*, par Noël Du Fail, une histoire sur le même sujet : « D’un fils qui trompa l’avarice de son père ; » et l’on trouve des exemples de ruses analogues dans nos vieux conteurs. Cette facétie est de la veine des fabliaux.

Enfin, le personnage d’Andrès, le bohémien par amour, appartient à la nouvelle de Michel Cervantès : *La Gitanilla de Madrid ;* de sorte que l’Espagne apporte aussi son contingent.

Ainsi l’antiquité, les littératures espagnole et italienne, nos écrivains français de l’époque antérieure, se combinent pour former cette première œuvre. Le comédien, lancé dans l’existence nomade, avait pourtant une vaste lecture. Il n’abordait le théâtre que préparé par des études variées, et il savait, il résumait tout ce qu’on avait fait avant lui. Ces imitations ont aussi, dès ce début, le caractère qu’elles auront toujours : elles sont comme l’aliment de la pensée ; mais celle-ci reste toute spontanée et originale, saisissante de vie propre et de victorieuse personnalité. Imiter $5$ ainsi, c’est autant que créer : et quoi qu’il doive à autrui, le mérite de Molière n’est diminué en rien. L’esprit qui vivifie ces membres épars des poètes du passé, l’imagination puissante qui féconde et anime les matériaux recueillis de toutes parts, voilà ce qu’il faut par-dessus tout apprécier et admirer.

*L’Étourdi* est une comédie d’intrigue ; elle se passe à Messine, au pays de la fantaisie ; il n’y a guère de réalité dans les aventures ni dans les mœurs. Molière ne commence pas par accomplir une révolution ; il n’invente pas du premier coup la comédie de mœurs et de caractère. Il commence par suivre la tradition théâtrale qui prévalait alors ; mais dans cette tradition il dépasse d’abord les œuvres les plus remarquables qui s’étaient produites avant lui. En admettant le genre, en n’exigeant pas que Molière se soit révélé par *Le Misanthrope* ou même par *L’École des maris*, on conviendra que *L’Étourdi* laisse à une grande distance toutes les créations du théâtre antérieur, une seule exceptée peut-être : *Le Menteur*, de Pierre Corneille. « Si cette pièce de *L’Étourdi ou les Contre-Temps*, dit Auger, occupe aujourd’hui un rang inférieur parmi tant de beaux ouvrages dont notre scène est enrichie, c’est à Molière lui-même qu’il le faut attribuer ; c’est Molière qui, en créant la véritable comédie de caractère et de mœurs, et en la portant à sa perfection, a, pour ainsi dire, repoussé à une grande distance les chefs-d’œuvre mêmes de la comédie d’intrigue. »

« Il règne dans toute cette première œuvre de Molière, dit M. P. Chasles, un air vif et charmant d’aventures. » La verve la plus franche, la plus joyeuse, multiplie les situations comiques, varie et enchaîne les incidents, de sorte que la curiosité est toujours tenue en éveil. Il faut bien remarquer ce type de Mascarille, la première incarnation de Molière, le personnage qu’il continuera et développera dans les deux ouvrages qui suivront *L’Étourdi ;* celui qui nous personnifie les débuts et la jeunesse de Molière, comme Sganarelle, comme Alceste nous représentent sa maturité et son apogée ; celui qui le fit connaître d’abord à Paris, à qui il dut ses premiers triomphes, et sous le nom duquel l’attaquèrent d’abord ses ennemis. Ce personnage n’est pas uniquement l’héritier direct des valets de la farce italienne et de la comédie antique : il n’a pas non plus la grossièreté et la $6$ bassesse des Jodelet de Scarron et de ses contemporains, ces pieds plats, ces misérables qui se vantent de « préférer l’ail à l’honneur.[[1]](#footnote-1) » Il a une physionomie moins avilie et plus spirituelle ; il ne descend pas seulement des Dave ou des Chrysale, il descend aussi du valet de Marot ; c’est, comme dit M. Sainte-Beuve, « un fils de Villon, nourri aux repues franches, » un malin compère, rieur et railleur. Il se relève en outre par l’amour et l’orgueil de son art. Il a une sorte de désintéressement : s’il fait tant de tours pendables, c’est afin de prouver les ressources inépuisables de son esprit et de soutenir sa renommée, et il risque les galères pour mériter que l’estime publique continue à le considérer comme un fourbe sublime.

De Mascarille sont venus les Crispin, les Frontin, qui ont régné si longtemps sur notre scène comique, et en dernier lieu Figaro.

« Molière met dans ces rôles de convention le plus de l’homme qu’il peut, dit M. Nisard, et c’est assez pour les faire vivre… Ces valets de fantaisie, venus, d’imitation en imitation, de la Grèce en France, par l’Italie ancienne et moderne, sous ce costume bizarre auquel l’imagination de chaque auteur avait ajouté une pièce, ils vivent, car ils sont possibles. Si la race en est perdue, il est tels maîtres aujourd’hui qui la ressusciteraient. En cherchant bien autour de certains fils de famille qui se sont ruinés galamment et qui vivent sur le bien des autres, toujours courant derrière une maîtresse ou devant un créancier, vous trouveriez quelque Mascarille, vicieux comme son maître et par la faute de ce maître, larron pour vivre, attaché pourtant, non par dévouement, mais parce qu’il n’y a pas deux hommes plus près d’être des égaux qu’un libertin ruiné et son valet. »

Il faut noter le trait final de ce rôle de valet :

..............................N’est-il point quelque fille

Qui pût accommoder le pauvre Mascarille ?

A voir chacun se joindre à sa chacune ici,

J’ai des démangeaisons de mariage aussi.

Rien ne s’oppose, en effet, à ce que Mascarille se marie, et $7$ même, comme il arrivait souvent à tous ces fins matois des vieux contes, à ce qu’il devienne… Sganarelle.

Ce premier ouvrage indique un esprit en pleine possession de son art, un maître expérimenté de la scène. Tout y est conçu, en effet, pour la perspective théâtrale. Tout y est action, mouvement ; à la rigueur, les personnages pourraient être muets, la pantomime leur suffirait. Ce n’est pas du théâtre de Molière qu’on s’avisera jamais de dire qu’il n’est qu’un salon où se tiennent d’admirables discours. Et c’est surtout en se plaçant à ce point de vue qu’on est fondé à prétendre que *L’Étourdi* est supérieur au *Menteur* de Corneille : le principal mérite de l’un est dans le drame, dans la puissance dramatique appliquée à la comédie ; le principal mérite de l’autre est dans le magnifique langage qu’on y parle.

Le style de Molière est déjà, dans cette première œuvre, tout ce qu’il doit être : le style même de la comédie. On y observe, il est vrai, des incorrections et des tours de phrase embrouillés, dont se corrigera l’auteur du *Misanthrope* et des *Femmes savantes.* Mais il a dès lors ce vers ferme, facile, naïf, « où la périphrase elle-même ne semble pas une des servitudes de la rime, mais un tour ingénieux. » Point de périodes ; une langue docile et juste, rapide, appropriée à chaque personnage, frappant chaque pensée au coin de la vérité et de l’efficacité, et produisant ainsi au courant du dialogue des sentences qui ne s’oublient plus. On compterait dans *L’Étourdi*, en aussi grand nombre que dans les meilleures pièces de Molière, de ces vers qui sont devenus proverbes et qu’on cite toujours.

On a adressé d’autre part à *L’Étourdi* quelques critiques. On a d’abord blâmé le titre. Selon Voltaire, « les connaisseurs ont dit que *L’Étourdi* devait seulement être appelé *Les Contre-Temps*. Lélie, en rendant une bourse qu’il a trouvée, en secourant un homme qu’on attaque, fait des actions de générosité plutôt que d’étourderie. Son valet paraît plus étourdi que lui, puisqu’il n’a presque jamais l’attention de l’avertir de ce qu’il va faire. » C’est une chicane. Il est clair que Lélie ne fait pas tout le long de la pièce des étourderies et rien que des étourderies, ce qui serait faux, hors nature et insupportable. Il suffit que le caractère se développe et que l’étourderie en soit un des traits dominants. Il $8$ est difficile d’exprimer et de définir par un seul mot ce travers de Lélie où diverses nuances se combinent : il est irréfléchi, inconsidéré ; il cède toujours au premier mouvement, et, une fois parti, ne s’arrête plus ; la pétulance et à la précipitation qu’il apporte dans toutes ses actions, il faut ajouter certaine mauvaise chance évidente qui le poursuit. Il faudrait sans doute un mot différent pour indiquer et distinguer chacune de ces nuances. Mais le mot d*’étourdi* s’applique assez bien à l’ensemble du personnage, et le sous-titre : *ou Les Contre-Temps*, fait largement la part des simples incidents comiques inventés pour mettre en jeu l’activité et la souplesse de Mascarille.

On a critiqué avec plus de raison le dénouement. « La fortune seule, dit N. Lemercier, achève l’aventure qui aurait dû se terminer par les moyens employés précédemment dans la fable. La faute commise par notre auteur est d’autant plus sensible que les inventions du valet et l’étourderie du maître ne concourent en rien au dénouement. On a remarqué avec justesse que l’auteur italien (Nicolo Barbieri, qui a fait *L’Innavertito*) avait évité ce défaut. Dans la pièce originale, l’amant, désolé de ses propres incartades, se redoute soi-même au moment où toutes ses affaires sont arrangées ; et quand son valet n’a plus besoin que de sa présence pour lui faire conclure son mariage avec sa maîtresse, celui-ci prend la fuite de peur d’être un nouvel obstacle à ce qui se concerte pour lui, et son valet est contraint de le rapporter en personne sur ses épaules pour que son évasion n’empêche pas encore son hymen. Ce risible incident est un coup de maître dans l’intrigue de cette comédie. »

*L’Étourdi* fut représenté d’abord à Lyon, puis à Paris, le 3 novembre 1658, avec le plus grand succès. Molière jouait le rôle de Mascarille ; si l’on en croit de Villiers, l’auteur de *La Vengeance des Marquis*, Molière joua d’abord ce rôle sous le masque ; il rejeta le masque après les premières représentations ; « mais à la fin il nous a fait voir, dit son implacable ennemi, qu’il avait le visage assez plaisant pour représenter sans masque un personnage ridicule. » Ce qui est certain, c’est que Molière se montra excellent dans ce rôle, et qu’il se fit non moins admirer comme acteur que comme auteur. Écoutons encore Le Boulanger de Chalussay, dans son *Élomire hypocondre* ; voici comment cet autre $9$ détracteur de Molière fait parler celui-ci déguisé sous l’anagramme *d’Élomire*. Là (au Petit-Bourbon), dit Élomire,

Là, par *Héraclius* nous ouvrons un théâtre

Où je croy tout charmer et tout rendre idolâtre.

Mais, hélas ! qui l’eust creu, par un contraire effet,

Loin que tout fus ! charmé, tout fust mal satisfait ;

Et par ce coup d’essay, que je croyois de maistre,

Je me vis en estât de n’oser plus paroistre.

Je prends cœur, toutefois, et d’un air glorieux

J’affiche, je harangue et fais tout de mon mieux.

Mais inutilement je tentay la fortune :

Après *Héraclius* on siffla *Rodogune*,

*Cinna* le fut de mesme, et *le Cid,* tout charmant,

Receut avec *Pompée* un pareil traitement.

Dans ce sensible affront ne sachant où m’en prendre,

Je me vis mille fois sur le point de me pendre.

Mais, d’un coup d’étourdy que causa mon transport,

Où je devois périr je rencontray le port :

Je veux dire qu’au lien des pièces de Corneille,

Je jouay *L’Étourdi*, qui fut une merveille.

Car à peine on m’eut veu la hallebarde au poing :

A peine on eut ouy mon plaisant barragouin,

Veu mon habit, ma toque et ma barbe et ma fraise,

Que tous les spectateurs furent transportés d’aise,

Et qu’on vit sur leur front s’effacer ces froideurs

Qui nous avoient causé tant et tant de malheurs.

Du parterre au théâtre et du théâtre aux loges,

La voix de cent échos fait cent fois mes éloges,

Et cette mesme voix demande incessamment

Pendant trois mois entiers ce divertissement.

Nous le donnons autant, et sans qu’on s’en rebute,

Et sans que cette pièce approche de sa chute.

On aime à penser que cette pièce décida la fortune de Molière, et qu’il lui dut ces joies profondes que cause une victoire chèrement acquise, et qui s’emparent de l’esprit, lorsqu’enfin la carrière est ouverte et qu’on n’a plus qu’à y marcher courageusement et librement.

Dans l’année qui suivit la représentation de *L’Étourdi* en province, en 1654, Philippe Quinault, âgé alors de dix-neuf ans, et qui en était déjà à sa troisième pièce de théâtre, fit jouer à Paris *L’Amant indiscret ou Le Maître étourdi*. Le personnage principal est le même dans cette comédie que dans celle de Molière, sauf $10$ qu’il est plus niais et que sa maladresse est compliquée de beaucoup plus de sottise. Le valet Philipin est un Mascarille sans esprit. L’ouvrage de Quinault est absolument dépourvu de mérite ; il aurait eu toutefois, si l’on en croit Perrault, un grand succès. On s’est demandé si l’un des deux auteurs avait eu connaissance de l’œuvre de l’autre. Pour Molière, les dates répondent suffisamment. Quant à Quinault, rien dans sa pièce n’indique qu’il connut la pièce de Molière ; et l’on pourvoit seulement supposer qu’un vague bruit en était arrivé jusqu’à lui ; le plus probable, c’est que ce sujet lui vint aussi par *L’Inavvertito*. Ce second *Étourdi* a été complètement et justement éclipsé par son frère aîné.

*L’Étourdi ou les Contre-Temps* ne fut imprimé qu’en 1663, dans le même temps que *L’École des Femmes*. Nous avons sous les yeux trois éditions principales :

L’édition princeps : *L’Estourdy ou les Contre-Temps*, comédie représentée sur le théâtre du Palais-Royal, par J.-B.-P. Molière. Paris, chez Gabriel Quillet, au Palais, dans la galerie des Prisonniers, *A l’Ange Gabriel*.

Les *Œuvres de. Monsieur Molière* ; à Paris, chez Claude Barbin, au Palais, sur le second perron de la Sainte-Chapelle, 1673, premier volume.

Les *Œuvres de Monsieur de Molière*, revues, corrigées et augmentées, 1682. (Édition La Grange et Vinot.)

Vous suivons le texte de l’édition de 1673, le dernier que Molière ait pu avoir sous les yeux, et celui qui, pour cette pièce, nous a paru le plus correct. Nous relevons les variantes de l’édition princeps et de l’édition de 1682.

# Notice préliminaire du *Dépit amoureux*.

$145$ Une autre grande comédie, *Le Dépit amoureux*, marque les dernières années des pérégrinations de Molière en province. Cette comédie suivit celle de *L’Étourdi* à une assez longue distance : l’intervalle que Molière mit entre les deux pièces est de plus de trois ans, puisque *Le Dépit amoureux* fut représenté pour la première fois à Béziers dans les derniers mois de 1656.[[2]](#footnote-2)

Cet ouvrage est dans la même voie que le précédent, dans la môme tradition théâtrale, dans le même courant d’études. C’est encore une comédie d’intrigue. Toutefois, dans *Le Dépit amoureux*, il n’y a pas seulement une comédie d’intrigue : une seconde pièce se trouve, pour ainsi dire, entée sur la première, et cette seconde comédie est toute de mœurs et de caractère. Tandis que l’une nous prépare les surprises et nous développe les complications bizarres mises à la mode par les Italiens, l’autre déploie à nos yeux des modèles d’un art nouveau ; quelques scènes tranchent merveilleusement sur l’ancien canevas et nous présagent tout l’avenir du génie de Molière. On a eu tort, par conséquent, de regarder *Le Dépit amoureux* comme ne marquant pas sur *L’Étourdi* un notable progrès. Ceux qui en jugent ainsi n’ont pas pris soin de séparer les deux éléments dont cette œuvre se compose. Après avoir commencé par établir cette distinction essentielle, examinons chaque partie à son tour.

$146$ L’intrigue, dans *Le Dépit amoureux*, est encore plus romanesque, plus invraisemblable que dans *L’Étourdi*. Elle est empruntée à une pièce italienne, *L’Interesse* (la Cupidité), dont l’auteur est Nicolo Secchi, et qui a été imprimée en 1581. Nicolo Secchi, qui vivait dans la seconde moitié du XVIesiècle, avait eu déjà une autre de ses pièces, *Les Tromperies* (*Gl’Inganni*), traduite en français par Pierre Larivey. Voici le sujet développé par l’auteur italien dans *L’Interesse* :

Le vieillard Pandolphe a sur la conscience un grand remords. Jadis, pendant une grossesse de sa femme, il a parié à son voisin Richard qu’elle accoucherait d’un garçon ; Richard tint le pari qui était de deux mille écus. La femme de Pandolphe mit au monde une fille et mourut peu après. Celui-ci, pour ne pas perdre sa gageure, fit passer l’enfant pour un garçon, et l’éleva comme tel. Il a maintenant deux filles nubiles : l’une Virginie, dont le sexe est connu, l’autre Lélie, qui porte les habits d’homme. Mais l’âge de celle-ci rend de jour en jour la position plus difficile, redouble les inquiétudes du vieillard et lui fait regretter la fraude qu’il a commise. Il serait bien plus troublé encore s’il savait ce qui se passe.

Deux jeunes gens, Fabio et Flaminio, croient être rivaux et ne le sont pas. Fabio s’assure de la victoire en épousant clandestinement Virginie. Il prévient son valet Zucca qu’il se propose d’aller pendant la nuit rejoindre celle-ci qui lui a donné rendez-vous. Zucca exprime toute la frayeur que lui causent ces téméraires aventures. Flaminio, amoureux de Virginie, arrache au valet Zucca le secret de Fabio que Virginie aurait pris pour époux ; et, naturellement, il est furieux de cette trahison. L’erreur des deux jeunes gens nous est révélée par les aveux de Lélie à son confident Thébalde ; Lélie, qui a à la fois la tendresse de cœur de son sexe véritable et la hardiesse de celui dont elle porte le costume, éprise de Fabio, n’a rien trouvé de mieux que de prendre le nom et les vêtements de sa sœur, et de devenir par ce moyen la femme de Fabio qui se croit le mari de Virginie. La nuit, plus discrète que Zucca, favorise la supercherie de l’une et entretient la méprise de l’autre.

Fabio est le fils de ce Richard à qui Pandolphe a escroqué les deux mille écus. Richard est informé par Zucca de la conduite de $147$ son fils, et il vient s’excuser auprès de Pandolphe ; il lui parle de sa fille et de la découverte qu’on vient de faire ; Pandolphe, qui suppose qu’il s’agit de la fraude qu’il a commise et du déguisement de Lélie, se déconcerte et proteste à plusieurs reprises qu’il est homme de bien. Enfin, il s’aperçoit du quiproquo, s’étonne du mariage qu’on lui apprend, et demande une heure pour réfléchir sur ce qu’il convient de faire.

Fabio reproche à Zucca d’avoir trahi son secret. Le valet promet à son maître de le tirer de ce mauvais pas ; il soutient à Pandolphe que Fabio est son gendre ; il soutient à Virginie que Fabio est son époux, qu’elle est enceinte, et qu’elle ne saurait plus longtemps le dissimuler. Virginie s’indigne et réplique au valet en termes fort peu mesurés.

Ce qui vient mettre un terme à cet imbroglio, c’est la révélation qu’on fait au bonhomme Richard du sexe de Lélie, et de la ruse dont son fils Fabio est victime. Richard, qui est un vieillard indulgent, trouve l’aventure charmante ; il dirait volontiers, comme la Rosalinde de Shakespeare, que les filles les plus sages sont les plus diablesses ; il admire l’esprit et l’audace de Lélie ; il brûle de l’embrasser, et ne veut point d’autre bru qu’elle. Il annonce à son fils que Lélie le provoque en duel. Flaminio, qui est mis au fait de l’intrigue, survient et leur dit d’entrer dans la maison de Pandolphe où l’on va arranger l’affaire. Fabio s’y refuse ; il ne veut pas entendre à un accommodement ; il prétend pousser les choses jusqu’au bout. Il cède toutefois lorsqu’on promet de lui laisser celle qu’il a épousée. Ils entrent tous chez Pandolphe, et un personnage vient avertir les spectateurs que tous les intérêts sont conciliés et que les amants sont au comble de la joie.

Telle est la pièce de Nicolo Secchi. Elle se retrouve presque tout entière dans *Le Dépit amoureux*. Molière a renchéri encore sur quelques détails : il a ajouté l’histoire d’une substitution d’enfant à celle du travestissement d’une fille en garçon, et il a de la sorte compliqué davantage ce qui l’était déjà bien suffisamment. Cacher une fille sous des vêtements virils, la jeter dans des situations difficiles ou scabreuses, tirer de là des effets plaisants, c’est le pont aux ânes de la comédie. Les Italiens ont, en particulier, abusé de cet expédient. La pièce de Secchi traduite par Larivey, *Les Tromperies*, repose sur une donnée semblable, et $148$ l’on y voit la malheureuse et amoureuse Geneviève, non moins embarrassée que Lélie, maudire le costume masculin et le nom de Robert qu’elle a usurpés. Le théâtre espagnol, le théâtre anglais, ne ménageaient pas non plus ce ressort dramatique ; Shakespeare l’a fréquemment employé : on se rappelle et la piquante Rosalinde que nous venons de nommer, et Viola, fit Imogène. En France, la comédie des Rotrou, des Hardy, des Garnier, était fondée presque tout entière sur de pareilles aventures. Vers l’époque où Molière donnait en province *Le Dépit amoureux*, la scène parisienne voyait jouer deux pièces où le nœud est le même que celui de *L’Interesse* : l’une, de d’Ouville, intitulée : *Aimer sans savoir qui*, jouée en 1645 ; l’autre de Boisrobert : *La Belle invisible*, jouée en 1656, c’est-à-dire la même année que *Le Dépit amoureux*.

Cette partie de la comédie de Molière n’est donc qu’une imitation, et l’imitation d’une œuvre qui ne se recommande elle-même que par le plus faible mérite d’invention. Ce qui, toutefois, jusque dans cette partie, assure une incontestable supériorité à la pièce française, c’est un certain nombre de scènes parfaitement exécutées. Le monologue de Mascarille (acte V, scène I), l’entrevue des deux vieillards (acte III, scène IV), sont des modèles de facture. L’auteur italien n’a rien de comparable. De plus, les grossièretés et les indécences qui abondent dans l’œuvre de Secchi ont disparu dans celle de Molière. Le roman est aussi, dans cette dernière, conduit avec plus de rapidité. Un art plus sûr, plus avancé et plus éclairé se fait sentir d’un bout à l’autre de l’ouvrage.

Mais passons à cette seconde comédie intercalée dans l’ancienne, qui va nous révéler un bien autre progrès et presque une révolution. On a vu que dans *L’Interesse*, le personnage de Flaminio et celui de Virginie étaient fort légèrement esquissés ; la jeune fille n’apparaît guère que pour répondre aux imputations offensantes du valet Zucca, ce qu’elle fait en employant un style qu’on ne croirait pas celui de la vertu. Molière s’empare de ces deux personnages, et il en fait Éraste et Lucile ; il met auprès de l’un Gros-René, et Marinette auprès de l’autre ; et il dessine, avec ces deux couples disparates, des scènes mille fois plus intéressantes que tous les imbroglios de l’Italie.

Que s’était-il passé entre la première œuvre et la seconde ? La $149$ tradition nous a transmis des indications précieuses que nous avons fait connaître. Nous avons dit que, pendant cet intervalle, le poète fut, selon toute vraisemblance, plus profondément remué par la passion de rameur qu’il ne l’avait été encore, et qu’il sortit de cette épreuve avec une expérience nouvelle. La grâce féminine était tout à fait absente de *L’Étourdi*, où les rôles de Célie et d’Hippolyte sont nuls. Elle nous apparaît vraiment rayonnante avec Lucile. Lucile possède la dignité, la tendresse, le charme ; elle est dessinée avec les plus vives et les plus aimables couleurs. C’est la première de ces délicieuses créatures, si parfaitement françaises, qui s’appelleront Léonor, Marianne, Elvire, Henriette, etc. ; c’est le premier nom de femme qui s’inscrive définitivement dans l’histoire de notre comédie.

Et, en même temps que parait Lucile, la vérité du sentiment éclate à nos yeux. L’observation devient plus pénétrante et nous dévoile avec une sagacité merveilleuse les agitations secrètes et les mystérieuses impulsions du cœur humain. Molière se trouve en pleine possession du génie comique. Les scènes d’Éraste et de Lucile, de Gros-René et de Clarinette, sont des peintures qu’il pourra répéter, mais non pas surpasser. On a dit avec raison que ces scènes marquent une date aussi importante dans les annales de la comédie que les fameuses scènes du *Cid*: « Rodrigue, as-tu du cœur ? » et « A moi, comte, deux mots ! » dans les annales de la tragédie. Il y a là une illumination, une révélation saisissante qui dut frapper les contemporains, et qui ne pouvait manquer d’être sentie par l’auteur lui-même. Molière, en effet, ne s’y trompa point. Il donna à son œuvre le titre qui convenait à cette partie épisodique, comme si à ses yeux la pièce était tout entière dans ces quelques scènes ; il pressentait et devançait l’opinion de la postérité.

On a, comme on le pense bien, recherché les sources où Molière avait puisé l’idée de ces développements que ne pouvait lui suggérer *L’Interesse*. On a signalé un canevas italien intitulé : *gli Sdegni amorosi* (Les Dédains amoureux). Mais un canevas se borne à indiquer les situations ; et on est toujours fort embarrassé d’ailleurs vis-à-vis de ces programmes de la *Commedia dell’arte*, dont la date est absolument incertaine. On a signalé encore, dans la pièce de Lope de Véga, *El Perro del Ortolano* (Le Chien $150$ du Jardinier), la scène de réconciliation de Marcelle et Théodore (acte II, scène IX), scène qui offrirait plutôt de l’analogie avec celle de Valère, Marianne et Dorine dans *Le Tartuffe* (acte II, scène III). On n’a pas oublié de citer aussi l’ode d’Horace, l’immortel *Donec gratus eram*.

Mais tous ces rapprochements, qui ont sans doute leur intérêt, ne diminuent en rien l’originalité de la double scène du *Dépit amoureux*. L’exécution, le détail, le dialogue est tout dans ces sortes de créations. Il est bien clair qu’on avait dit avant Molière qu’il y a des brouilles, des colères, des raccommodements dans l’amour. Térence répète fréquemment cette incontestable, vérité ;

In amore hæc omnia insunt vitia : injuriæ,

Suspiciones, inimicitias, induciae,

Bellum, pax rursum.

« L’amour est sujet à toutes ces misères : injures, soupçons, hostilités, trêves ; c’est la guerre, et puis la paix. »

Térence et Horace, Lope de Véga et Molière n’ont tous eu qu’à copier les tableaux que la nature nous présente sans cesse. La peinture du *Dépit amoureux*, telle que le comique français l’a tracée, est prise sur le vif ; elle a l’homme pour prototype et exemplaire, et elle vivra autant que l’homme même.

Nous n’avons pas encore épuisé tons les éléments de la comédie de Molière. On y rencontre un personnage, qui no tient ni à l’intrigue, ni aux scènes épisodiques, et qui ne fait que jouer une sorte d’intermède, le pédant Métaphraste. D’où vient ce personnage ? Il y a, dans *L’Interesse*, un pédant nommé Hermogène, chargé aussi de l’éducation de Lélie, la fille crue garçon. Mais cet Hermogènc ne ressemble pas du tout à Métaphraste ; son rôle ne consiste qu’en une suite d’indécentes équivoques. Le personnage du *pédant* était traditionnel dans la comédie italienne, et il s’imposa à la comédie française à partir du moment où l’influence italienne prévalut sur notre théâtre. Les pédants de Larivey ne parlent pas latin moins obstinément que Métaphraste. Dans une pièce de Gilet de. La Tessonnerie, *Le Déniaisé*, représentée en 1647, on voit aussi un intendant nommé Pancrace se livrer à un tel bavardage métaphysique, qu’il ne laisse pas à son interlocuteur le temps de dire un seul mot, et qu’on est obligé de le forcer $151$ au silence[[3]](#footnote-3). N’avons-nous pas aperçu déjà, du reste, le docteur non moins opiniâtre de *La Jalousie du barbouillé* ? C’était là une donnée commune, un moyeu comique sans cesse renouvelé. Pour ces sortes de rôles, la question d’imitation ou d’emprunt ne peut même pas être posée : tout le monde en pareil cas imite tout le monde.

On retrouve enfin dans *Le Dépit amoureux* le valet Mascarille ; mais combien changé depuis *L’Étourdi* ! Ce n’est plus le brillant roi des fourbes, aussi impudent que rusé, et risquant fort lestement les coups de bâton ou les galères. Crédule et indiscret, il tombe maintenant dans les pièges qu’il aurait tendus autrefois. La poltronnerie, que naguère il avait presque perdue, il l’a reprise au grand complet, et c’est même le seul trait de son nouveau caractère. Il devance Sosie, et non plus Scapin. Il se laisse tout à fait éclipser par Gros-René, philosophe pratique et beau raisonneur. En dernier lieu, non moins dépourvu qu’au dénouement de *L’Étourdi*, il voit Marinette lui échapper et Gros-René triomphant se moquer de ses menaces. On peut douter que Molière se soit jamais chargé de ce rôle ; s’il le joua en province, il y renonça à Paris. Le personnage qu’il faisait dans cette pièce était celui d’Albert, père de Lucile et d’Ascagne.

*Le Dépit amoureux* fut bien accueilli du public parisien, lorsqu’il fut représenté sur le théâtre du Petit-Bourbon, en décembre 1658. On a de ce succès le même garant que du succès de *L’Etourdi*, l’ennemi de Molière, Le Boulanger de Chalussay. A la suite des vers que nous avons cités dans la notice de *L’Étourdi* on lit les vers suivants :

Mon *Dépit amoureux* suivit ce frère aisné

Et ce charmant cadet fust aussy fortuné.

Car quand du Gros-René l’on aperceut la taille,

Quand on vit sa dondon rompre avec lui la paille,

Quand on m’eut vu sonner mes grelots de mulets,[[4]](#footnote-4)

Mon bègue dédaigneux[[5]](#footnote-5) déchirer ses poulets

Et ramener chez soy la belle désolée,

Ce ne fut que *ah ! ah !* dans toute rassemblée :

$152$ Et de tous les costés chacun cria tout haut :

« C’est là faire et jouer des pièces comme il faut ! »

*Le Dépit amoureux* est une des pièces de Molière qu’on voit le plus constamment au théâtre ; elle ne quitte, pour ainsi parler, presque pas l’affiche. Mais on a fait la séparation que nous venons d’établir tout à l’heure : on supprime toute la comédie d’intrigue, et l’on ne joue que cette comédie distincte où éclata pour la première fois dans toute sa vivacité le génie de Molière. Cette comédie forme deux actes : elle comprend le premier acte de la pièce complète, les six premiers vers de la scène III de l’acte II, la scène IV du même acte, les scènes II, III et IV de l’acte IVe. Ainsi réduit, *Le Dépit amoureux* offre un régal dont ne se lassera jamais, il faut l’espérer, l’esprit des François.

*Le Dépit amoureux* ne fut imprimé, comme *L’Étourdi*, qu’en 1663. Nous suivons, pour établir notre texte, trois éditions principales :

L’édition princeps : *Le Dépit amoureux*, comédie représentée sur le théâtre du Palais-Royal, de J.-B.-P. Molière ; à Paris, chez Claude Barbin, au Palais, sur le degré devant la Sainte-Chapelle, au Signe de la Croix. 1663. Le privilège d’imprimer, signé Le Juge, est du dernier jour de mai 1660 ;

L’édition de 1673 et l’édition de 1682.

Nous reproduisons fidèlement le texte de l’édition de 1663, le plus correct de ceux qui ont paru pendant la vie de Molière, et nous relevons les variantes des éditions de 1673 et de 1682.

1. Voir *Jodelet ou le Maître-Valet*, acte IV, sc. II. [↑](#footnote-ref-1)
2. Il faut se reporter, pour ce qui concerne la date et les circonstances de la première représentation, à l'étude générale sur *Molière, sa vie et ses ouvrages*. [↑](#footnote-ref-2)
3. Voyez cette scène dans *L'Histoire du Théâtre*, par les frères Parfait. [↑](#footnote-ref-3)
4. Voyez la dernière de l'acte III. [↑](#footnote-ref-4)
5. Béjart l'aîné, qui jouait Eraste. [↑](#footnote-ref-5)